Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Томский государственный педагогический университет»

На правах рукописи

Сопова Светлана Петровна

ПОВЕСТЬ А. П. ЧЕХОВА «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ» ВО ФРАНЦУЗСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор Разумова Нина Евгеньевна

Томск – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ…… 3
ГЛАВА 1 *СКУКА* КАК КЛЮЧЕВОЙ КОНЦЕПТ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ»……. 25
1.1. Национально-художественное своеобразие концепта *скука* в русской культуре……. 26
1.2. Семантические составляющие концепта *скука* в повести «Скучная история»…….… 37
1.2.1. Реализация семантики *однообразия*…….… 43
1.2.2. Реализация семантики *отчуждения*…… 57
1.2.3. Экзистенциальные мотивы в повести…….…. 68
ГЛАВА 2 ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ И КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ»…… 90
2.1. Творчество А. П. Чехова во франкоязычном восприятии……. 90
2.2. Франкоязычная переводческая рецепция «Скучной истории»……. 111
2.3. *Ennui* как французский аналог русского концепта *скука*……... 122
2.4. «Скучная история» в переводах Д. Роша, Б. Шлецера и Э. Парейра……..... 132
2.4.1. Перевод заглавия «Скучной истории»…… 137
2.4.2. Репрезентация семантики *однообразия*…….….. 140
2.4.3. Репрезентация семантики *отчуждения*…….. 155
2.4.4. Репрезентация экзистенциальных мотивов……..… 165
ЗАКЛЮЧЕНИЕ…….. 182
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ…….. 186

ВВЕДЕНИЕ

Изучение творчества А. П. Чехова является на сегодняшний день одним из наиболее активных направлений не только в отечественном, но и в зарубежном литературоведении. Последние десятилетия отмечены тенденцией к увеличению числа исследований, посвященных вхождению чеховского творчества в иное культурное пространство и его влиянию на культуру других стран. В этой связи этапным событием явился выход из печати нескольких томов коллективного труда «Чехов и мировая литература»[1], объединившего многочисленные материалы об истории освоения иноязычными странами наследия русского писателя. Защищен целый ряд диссертаций о рецепции отдельных произведений Чехова за рубежом[2]. Таким образом, **актуальность** данного исследования определяется насущным интересом литературоведения к вопросам интерпретации текста и его перевода, сопоставительного изучения литератур и – шире – к проблеме диалога культур. Актуальной представляется и конкретная тематическая направленность работы: освещение особенностей рецепции одного из ключевых произведений Чехова на франкоязычной почве.

Для исследования была выбрана повесть «Скучная история» как в силу ее собственного непреходящего значения, так и особой значимости в творческих исканиях Чехова конца 1880-х годов. Повесть явила собой художественный итог того трагического мировоззренческого кризиса, который переживал писатель, всё более в него углубляясь, вплоть до поездки на Сахалин, ставшей выходом в новое, более оптимистическое представление о месте и назначении

---

[1] Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный и Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. М.: Наука, 1997 – 2005. (Лит. наследство; Т. 100.)

[2] См.: Адам Е. А. Рецепция драмы А. П. Чехова «Три сестры» в немецкоязычных странах: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. А. Адам. Томск, 2008. 280 с.; Аленькина Т. Б. Комедия А. П. Чехова «Чайка» в англоязычных странах: феномен адаптации: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03 / Т. Б. Аленькина. Москва, 2006. 194 с.; Забелина Л. Н. Рецепция творчества А. П. Чехова в Италии: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Л. Н. Забелина. Тверь, 2009. 228 с.; Олицкая Д. А. Рецепция пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» в Германии: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Д. А. Олицкая. Томск, 2004. 211 с.

человека в мире. Суть кризиса составляло коренное противоречие человеческой природы, которое так или иначе переживалось и осмысливалось всеми думающими личностями мировой культуры, а именно разрыв между духовной и физической составляющими – свобода и мощь первой и ограниченность второй, заданная смертностью человека.

Эта трагическая тема проходит через все основные произведения Чехова второй половины 1880-х годов, когда он от юмористики переориентировался на серьезное творчество («Степь», «Счастье», «Огни» и др.). В «Скучной истории» данная тема раскрывается как внутренний конфликт главного героя, от лица которого ведется повествование. Ощущая неотвратимое приближение смерти, он осознает, что ему нисколько не поможет заслуженная им бессмертная слава ученого. Попытки старого профессора мысленно примирить обозначенное противоречие остаются безуспешными. Название повести акцентирует неизбежность, общераспространенность этой ситуации (остро переживаемой и самим Чеховым), которая «скучна» своей всегдашней неуклонной повторяемостью и мучительно тосклива для того, кто ее переживает. Таким образом, в повести отразились серьезнейшие вопросы, имеющие первостепенное и универсальное значение и волнующие не только ее персонажей, но и автора.

Впервые опубликованная в ноябрьском номере журнала «Северный вестник» за 1889 год, «Скучная история» вызвала многочисленные отзывы критики[3], которые показали, насколько непривычной и оригинальной была писательская позиция Чехова, основанная на принципиальном отказе от готовых, универсальных ответов и максимальном исключении авторского руководящего голоса из мучительных раздумий героя.

---

[3] См.: Буренин. Критические очерки // Новое время. 1889. Ноябрь. № 4922; Кигн В. Л. Беседы о литературе // Книжки «Недели». 1891. Январь. № 5. С. 169–185; Р. Д. Критические заметки // Неделя. 1889. Ноябрь. № 46; Созерцатель. Новый поворот в идеях нашей беллетристики // Русское богатство. 1890. № 1. С. 95–112; Струнин Д. Выдающийся литературный тип // Русское богатство. 1890. № 4. С. 106–125 и др.

Многие критики усматривали в повести характеристику идейного состояния современного русского общества, «обобщенное рассмотрение русской исторической драмы, порожденной безвременьем восьмидесятых годов»[4], а в главном герое – представителя общественного сознания этого периода. Соотнося повесть с ее историческим контекстом, критики говорили о своевременности появления «Скучной истории»: идеи общественного прогресса на рубеже 1870 – 1880-х годов отодвинули на задний план вопросы о целях и смысле жизни, что привело к утрате более масштабных ориентиров и обусловило общий пессимизм и прострацию конца 1880-х; повесть же Чехова ознаменовала «новую эпоху»[5], призванную критически разобраться в причинах сложившейся ситуации.

На протяжении XX века отечественные литературоведы дали разностороннее освещение проблематики повести в контексте жизни и творчества писателя, его мировоззренческих позиций, эволюции художественного метода, эстетики и поэтики его прозы (Л. Г. Барлас, Г. П. Бердников, Н. Я. Берковский, И. Е. Гитович, М. П. Громов, А. Б. Дерман, В. И. Камянов, В. Б. Катаев, Н. А. Кожевникова, В. Я. Лакшин, В. Я. Линков, Л. А. Малюгин, М. Б. Мирской, З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая, Н. Е. Разумова, В. Д. Седегов, А. П. Скафтымов, А. С. Собенников, А. Д. Степанов, И. Н. Сухих, Е. Толстая, В. И. Тюпа, А. П. Чудаков, И. Г. Эренбург и др.). Так, М. М. Смирнов в статье «Герой и автор в “Скучной истории”» говорит о сложном соотношении авторской позиции и позиции рассказчика «скучной» истории[6]; В. Б. Катаев и Н. Е. Разумова рассматривают преломление фаустовской темы в повести Чехова[7]; А. С. Собенников дает прочтение повести в контексте Книги

---

[4] Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. 3-е изд., дораб. М.: Худож. лит. 1984. С. 224.

[5] См.: Созерцатель. Указ. сочин. С. 95–112.

[6] См.: Смирнов М. М. Герой и автор в «Скучной истории» // В творческой лаборатории Чехова. Редакционная коллегия: Л. Д. Опульская, З. С. Паперный, С. Е. Шаталов. М.: Наука, 1974. С. 218–231.

[7] См.: Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 87–98; Разумова Н. Е. «Скучная история» А. П. Чехова и «Фауст» Гете // Проблемы метода и жанра: Сб. статей. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1991. С. 157–171.

Екклесиаста и делает вывод о том, что Чеховым в «Скучной истории» ставятся те же вопросы, но на современном писателю материале[8]; С. Н. Баханек исследует проблемный для героев повести феномен понимания[9]; в статье В. Н. Чубаровой дается прочтение «Скучной истории» в свете философии «артистической» метафизики Ф. Ницше, изложенной им в своей знаменитой работе «Рождение трагедии из духа музыки»[10], и т. д.

Всё чаще предпринимаются попытки изучать творчество Чехова под новым углом зрения, соответствующим тенденциям современной филологической науки: с точки зрения концептуализации писателем окружающей действительности. Так, в 2009 году в Ростове-на-Дону вышел сборник статей под общим названием «Концептосфера А. П. Чехова», в котором «Скучная история» рассматривается А. А. Козаковой в контексте концепта *скука*. Автор статьи утверждает и планомерно доказывает, что данный концепт занимает главенствующее положение в мировоззрении писателя, являясь «базовым, основообразующим для чеховского творчества на протяжении всех этапов его развития»[11]. Соглашаясь с этим мнением, мы считаем необходимым добавить, что, будучи фоновым во многих произведениях[12], в «Скучной истории» концепт *скука* занимает главенствующее положение. Являясь центральным в повести, он организует ее сложную текстуру, в которой переплетаются различные словесно-семантические мотивы. Отсутствие работ, рассматривающих текстовую организацию данного

---

[8] См.: Собенников А. С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”…»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. С. 24–50.

[9] См.: Баханек С. Н. «Скучная история» А. П. Чехова в свете феномена понимания // Философия А. П. Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутск. гос. ун-та, 2008. С. 12–20.

[10] См.: Чубарова В. Н. «Скучная история» А. П. Чехова: опыт интерпретации // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. Ростов-на-Дону, 2009. № 4. С. 24–33.

[11] Козакова А. А. Концепт «Скука» // Концептосфера А. П. Чехова: сборник статей. Ростов н/Д: Изд-во ЮФУ, 2009. С. 197.

[12] В том числе и в рассказе «Скука жизни» (1886), где *скука* уже выносится в заглавие, однако, еще не получает того максимального смыслового содержания, которое в полной мере реализуется в «Скучной истории».

произведения как обязательный и основной компонент его смыслообразования, обнаруживает потребность в такого рода исследовании.

В этой связи актуальным представляется и обращение к концептному анализу произведения как к современному методу, направленному на выявление концептного «каркаса» художественного текста, который обусловливает его предметно-смысловое содержание, организует его структуру и формирует соответствующее словесно-образное наполнение. В свете проводимого нами исследования такой подход оказывается наиболее эффективным, поскольку позволяет представить организацию языкового сознания автора как концептосферу его произведения, а полученные данные использовать для более глубокого понимания смыслового содержания текста, без которого невозможна его интерпретация и дальнейший перевод. К тому же подобный анализ помогает выявить адекватные ресурсы в принимающем языке для более полноценной передачи заложенного в оригинале смысла.

Необходимо отметить, что на сегодняшний день в литературоведении нет единого термина для обозначения исследования концептов. Ряд ученых предпочитает определение «концептуальный анализ» (Н. С. Болотнова, С. Г. Воркачев, В. И. Карасик и др.), являющееся, на наш взгляд, недостаточно однозначным, поскольку оно допускает в качестве ключевого понятия как концепты, так и концепции. Поэтому мы предпочли термин «концептный анализ», принятый Т. И. Васильевой, Л. А. Грузберг, Л. В. Миллер и др.; он предполагает исследование реализации (воплощения) концепта в тексте, моделирование его содержания, а также выявление его индивидуально-авторского наполнения[13].

Идея концептного анализа художественного произведения возникла в рамках когнитивного подхода в литературоведении. Этот новый вектор в области изучения художественных произведений нацелен на выявление

---

[13] Васильева Т. И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (18): в 2-х ч. Ч. I. С. 53.

вербализованных семантических универсалий художественно-образного сознания писателя. Такой анализ позволил приблизиться к пониманию механизмов порождения автором художественного смысла, являющегося важнейшей ценностью литературного текста. В. Зусман утверждает, что «именно смысл в наибольшей мере раскрывает суть термина “концепт”»[14]. Анализ концептов в произведениях различных писателей предполагает рассмотрение художественного текста как сложного смыслового знака, отражающего авторское восприятие действительности, тесно связанное с национально-культурными и языковыми традициями его народа и представленное в словесной ткани произведения в виде индивидуально-авторских концептов. Слово здесь изучается комплексно с применением интегративного подхода, разработанного на стыке когнитивной лингвистики, литературоведения, философии и культурологии. Результатом концептного анализа становится выявление индивидуально-авторских концептов, представляющих собой базисные категории мировоззрения писателя[15], единицы его художественной картины мира[16].

Термин «концепт», лежащий в основе понятия «концептный анализ», всё активнее осваивается литературоведением.

Слово «концепт» в русском языке происходит от латинского «conceptus». Оно, как отмечает В. З. Демьянков, использовалось в классической и средневековой латыни не как существительное «понятие», а преимущественно как причастие «зачатый». Суффиксальное производное «conceptaculum» имело значение «вместилище, хранилище» и отражало семантику глагола «concipio»: «собирать, содержать». Сема «зародыш» исходно заложена в самом латинском

---

[14] Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания [Электронный ресурс] // Журнальный зал: «Вопросы литературы». 2003. № 2. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html (дата обращения: 15.05.2014).

[15] См.: Зябрева Г. А., Капустина С. В. Концепт-анализ в современном литературоведении: теоретическая и методологическая рпоекции // Вопросы русской литературы. Выпуск 19 (76). Симферополь: Крымский архив, 2011. С. 89.

[16] См.: Болотнова Н. С. О методике изучения ассоциативного слоя художественного концепта в тексте // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). 2007. Вып. 2 (65). С. 74.

термине «концепт», а сема «резервуар», «хранилище» – в этимоне термина «концепция», из которого можно вывести и другие – переносные – значения, такие как «соединение, сумма, совокупность, система». Демьянков заключает, что логики опирались и до сих пор опираются на физиологическую (не всегда осознанную) метафору «понятие как источник (“зародыш”) знания о предмете»[17]. Согласно Демьянкову, в рамках интернационального узуса «значение термина концепт содержит идею “зачаточной истины”, заложенной в латинском conceptus “зачатый”»[18].

Сегодня концепт является объектом изучения и рабочим термином многих научных дисциплин: логики, методологии, психологии, культурологи, филологии, лингвистики и других. Каждая наука определяет этот термин по-своему. Исследователями поднимается ряд вопросов о месте и роли концептов в различных аспектах коммуникации, изучаются функции и свойства концептов, их типология, структура, содержание. Многие ученые сходятся во мнении, что сущность концептов отражает человеческое мировоззрение, сформированное под воздействием определенной культуры в конкретный период времени; и что эта сущность влияет на формирование языковой картины мира, специфичной у каждого народа.

В 1928 г. разговор о концепте в контексте филологического знания начал С. А. Аскольдов, который одним из первых предложил отделять от познавательных концептов или концептов-универсалий художественные концепты. В статье «Концепт и слово» он определил это ментальное образование, словесно воплощенное в тексте литературного произведения, как «сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений»[19]. В качестве особенностей художественного концепта он указал

---

[17] Демьянков В. З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007. С. 607.

[18] Демьянков В. З. Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке // Вопросы филологии, 2001. № 1. С. 45.

[19] Аскольдов А. С. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. проф. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 274.

расплывчатость, психологическую сложность, неисчерпаемость / неопределенность возможностей, объясняющуюся особым характером связи между его элементами – художественной ассоциативностью[20].

Д. С. Лихачев в статье «Концептосфера русского языка», продолжая рассуждения Аскольдова, предлагал считать, что каждое словарное значение слова имеет свой концепт, являющийся определенным «алгебраическим» выражением значения, конкретизирующимся в зависимости от индивидуального опыта человека, уровня его культуры, образования, социального статуса и прочего[21]. Совокупность концептов образует концептосферу языка, которая неотделима от культуры народа. Особый же вклад в создание национальной концептосферы, как считает Лихачев, вносится писателями.

О неразрывной связи концептов с миром культуры говорит и Ю. С. Степанов, который определяет концепт, с одной стороны, как «сгусток культуры в сознании человека», а с другой – как «то, посредством чего человек <…> сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее»[22]. Значит, в культурологическом понимании концепт является посредником между человеком и культурой.

В. Зусман, подробно исследуя вопросы использования концепта в литературе, констатирует назревшую необходимость внесения этого термина в ряд литературоведческих определений:

> «Концепт оказывается инструментом, позволяющим рассмотреть в единстве художественный мир произведения и национальный мир. Вводя концепт как единицу анализа, литературоведение получает возможность включить образную ткань произведения в общенациональную ассоциативно-

---

[20] См.: Аскольдов А. С. Указ. соч. С. 274–275.

[21] См.: Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Серия литературы и языка, 1993. Т. 52. № 1. С. 4.

[22] Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е., испр. и доп. М.: Академический проект, 2004. С. 43.

вербальную сеть. Устойчивое значение произведения и слова перерастает при этом в подвижный, открытый, противоречивый, целостный смысл»[23].

Таким образом, в настоящей диссертационной работе целесообразность применения концептного анализа, а значит, и использования художественного концепта в качестве единицы исследования чеховской повести в перспективе ее сопоставления с переводными вариантами обусловлена определенным сдвигом литературоведческого исследования в направлении культуры и языка. Этот сдвиг объясняется природой рецептивного процесса, подразумевающего вхождение литературного произведения в новое для него культурное и языковое измерение, а также усвоение его принимающим обществом.

В определении художественного концепта мы следуем за Е. В. Сергеевой, доктором филологических наук, профессором Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, которая осмысливает это понятие в рамках концептуально-культурологического направления в филологии: это ментальное образование, присутствующее в индивидуальном сознании создателя художественного текста, прошедшее семиозис и осознаваемое языковой личностью как инвариантное значение ассоциативно-семантического поля[24].

Исследовательница выделяет ряд признаков, наиболее характерных для художественного концепта:

– словесное выражение содержания;

– представленность в индивидуально-авторской картине мира писателя и восприятие читателем как части структурированной картины бытия автора;

– эстетическая направленность и актуализация преимущественно ассоциативного и образного слоев в содержании;

---

[23] Зусман В. Указ. соч.

[24] Сергеева Е. В. К вопросу о классификации концептов в художественном тексте // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (филология). Томск, 2006. Выпуск 5 (56). С. 98.

– нестабильное соотношение ядерной и периферийной зон ассоциативно-семантического поля как в произведениях разных писателей, так и в творчестве одного автора[25].

Схожие признаки художественных концептов описывает В. А. Маслова, выделяя еще одну их существенную, на наш взгляд, особенность: тесную связь с художественными образами и их включение в себя[26]. Однако в литературоведении пока нет общепринятой точки зрения на проблему соотношения образа и концепта. Анализ некоторых работ, посвященных этому вопросу, представлен в статье Л. А. Тарасовой[27], считающей, что эти явления суть два разных вида смысла сущности, зависящие от типа мышления – образного или логического. Следуя рассуждениям автора, можно заключить, что образ и концепт являются текстуальными воплощениями мыслительных категорий одного порядка. Мы же разделяем высказанное Т. И. Васильевой мнение, что это понятия разноплановые:

> «Художественный концепт как единица сознания писателя много сложнее и значимее образа как средства выражения авторской картины мира. Художественный образ может выступать репрезентантом концепта в произведении, воплощая основные его компоненты, как правило, понятийно-образный, эмоциональный»[28].

В настоящей работе большое внимание уделяется мотивам, которые осмысливаются нами как средство реализации центрального для повести концепта. Они представляют собой важнейшие смыслообразующие компоненты произведения, возникающие вокруг ключевого слова (понятия), характеризующиеся неоднократным воспроизведением в тексте и стремящиеся

---

[25] См.: там же. С. 98–99.

[26] См.: Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. М.: Флинта, 2004. С. 34–35.

[27] Тарасова И. А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Лингвистика. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2010. № 4 (2). С. 742–745.

[28] Васильева Т. И. Указ. соч. С. 52.

к накоплению надконтекстуального смысла[29]. Выделение мотивов осуществляется на основе близости одного или нескольких значений слов в произведении. Дальнейшее количественное развитие надконтекстуальных значений, накапливаемых мотивами, позволяет рассматривать их совокупный смысл на качественно новом уровне – уровне концепта. Следовательно, мотивы воспринимаются нами как словесно обозначенные в структуре текста проявления концепта.

Безусловно, концепт может быть выражен и на уровнях тематической, сюжетной и композиционной организации, характеризуя при этом качественное своеобразие и цельность всего художественного мира писателя, однако именно словесные мотивы (ключевые слова или понятия) дают представление о цельности отдельного литературного произведения, специфической структуре его текста. Слова-мотивы являются частью маркированного контекста и, повторяясь, создают «сеть смысловых линий»[30], которые формируют структуру произведения. Выявление этой структуры максимально приближает нас к раскрытию смысла всего художественного текста. Такой подход к рассмотрению литературного произведения подкрепляется теоретическими положениями диссертационного исследования Н. Л. Зыховской, в котором подробно рассматриваются сходные по содержанию единицы изучения литературных текстов – лейтмотивы, трактуемые автором работы как один из механизмов смыслообразования в произведениях[31].

Таким образом, концептный анализ применяется нами как средство для максимально объективного сравнительного исследования повести «Скучная история», которая, как и вся зрелая чеховская проза, обладает особой текстовой организацией, родственной по своей природе поэзии и музыке. При этом Глава 1, где осуществляется концептный анализ произведения, решает

---

[29] См.: Шехватова А. Н. Мотив в структуре чеховской прозы: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / А. Н. Шехватова. СПб., 2003. С. 5.

[30] Зыховская Н. Л. Словесные лейтмотивы в творчестве Достоевского: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Н. Л. Зыховская. Екатеринбург, 2000. С. 4.

[31] См.: там же. С. 4.

прагматическую задачу: выделить основные для повести мотивы, организованные концептом *скука* и формирующие ее смысл, с целью дальнейшего изучения ее переводов на французский язык. В Главе 2 прослеживается полнота воссоздания концептного каркаса «Скучной истории», что помогает выявить степень художественной и смысловой близости переводных версий к оригиналу и оценить современный уровень франкоязычной рецепции повести.

Значительное внимание в диссертации уделено художественному переводу, который всё чаще становится объектом литературоведческих исследований. Именно благодаря переводу национальные художественные произведения становятся достоянием мировой культуры. В связи с этим в литературоведении актуализируются вопросы, связанные со способами адекватного воспроизведения оригинала средствами иного языка.

Художественный перевод, подчиняясь общим закономерностям, имеет свои существенные особенности. Т. А. Казакова выделяет художественный перевод как особый вид переводческой деятельности, направленный на создание «равновеликого подлиннику художественного произведения в условиях переводящего языка и культуры»[32]. Такое назначение связано с целым рядом сложностей, обусловленных особой структурированностью художественного текста. Д. Дюришин, говоря о соотношении оригинального произведения с его переводом, подчеркивает, что речь должна идти не о «замене» слов, а прежде всего о «замене» «в определенном смысле всей системы, структуры художественного произведения»[33]: перекладывать на другой язык нужно те элементы, опираясь на которые в произведении создается цельная вербализованная структура. Исследователь отмечает:

> «Переводчик обязан уяснить себе способ достижения этой цельности, цементирующий принцип организации литературного произведения, который,

---

[32] См.: Казакова Т. А. Художественный перевод. Теория и практика. СПб.: ООО «ИнЪязиздат», 2006. С. 4.

[33] Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. С. 133.

по сути дела, предопределяет смысловую амплитуду лексических единиц в контексте»[34].

Таким образом, художественный перевод с необходимостью предполагает аналитически-тщательное прочтение оригинала, позволяющее выявить его структурную основу, в частности реализацию ключевых для него художественных концептов. Бережное выявление концептной структуры художественного произведения и ее воссоздание в тексте перевода посредством языковых средств принимающей культуры является необходимым условием для адекватного усвоения оригинального текста инокультурным пространством.

Вхождение произведений Чехова в культурную жизнь Франции происходило благодаря их многочисленным переводам на рубеже XIX–XX веков. В этот период русская переводная литература начала играть достаточно важную роль во французском культурном пространстве. Такая ситуация была связана с кризисным состоянием авторитетных в недавнем прошлом литературных направлений – символизма и натурализма[35], – что, согласно теоретическим положениям израильского ученого Эвен-Зохара (Even-Zohar), возможно квалифицировать как «лакунообразование»[36], способствовавшее успешному продвижению другой, в частности, русской литературы, а точнее, ее романа. Свой вклад в утверждение русского романа как явления современного и оригинального внесла книга Эжен-Мельхиора де Вогюэ (Eugène-Melchior de Vogüé) «Le roman russe» («Русский роман»), опубликованная в 1886 г. В ней французский дипломат и литератор высоко оценивал роль русских романистов, благодаря которым Россия «впервые опередила западные движения, а не следовала за ними» и «наконец нашла оригинальную эстетику и оттенки мысли,

---

[34] Там же.

[35] См.: Смирнова А. Н. Переводная литература и ее восприятие во Франции на рубеже XIX – XX веков. автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / А. Н. Смирнова. СПб., 2011. С. 7.

[36] Там же. С. 7.

свойственные только ей»[37]. А. Н. Смирнова констатирует, что во Франции на рубеже веков «последним криком моды» становится вообще все, что связано с Россией[38]: выставки картин русских художников, концерты русской музыки («Исторические русские концерты» в Гранд-Опера), русская опера и балет (знаменитые «Русские сезоны» Дягилева). Культурное сотрудничество сопровождается и развитием торгово-экономических связей двух стран, а также заключением Франко-российского альянса, который, по словам французского исследователя Шарля Корбе, «изменил ход мировой истории»[39].

В подобном культурно-историческом контексте внимание французских читателей к Чехову как к представителю малых прозаических форм в литературе было весьма сдержанным.

Выход писателя из тени великих русских романистов происходил постепенно. Приобщение франкоязычного общества к творчеству Чехова осуществлялось во многом благодаря переводческой деятельности Мориса-Дени Роша (Denis Roche, 1868 – 1951), создавшего переводы произведений писателя для первого полного собрания его сочинений во Франции. Значительную роль в популяризации чеховской драматургии сыграли постановки спектаклей «Дядя Ваня» (1921) и «Чайка» (1922) под руководством Жоржа Питоева (Georges Pitoëff), имевшие большой успех у публики. С этого времени Чехов начинает восприниматься в литературных кругах Франции как «один из представителей европейской “новой драмы”»[40], а к 1930-ым годам он

---

[37] Трыков В. П., Ощепков А. Р. Русский концентр во французском литературном сознании // Современная французская литература [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия ModFranceLit.ru / Под ред. проф. Вл. А. Лукова. URL: http://modfrancelit.ru/russkiy-kontsentr-vo-frantsuzskom-literaturnom-soznanii-statya-v-p-tryikova-i-a-r-oshhepkova/#_ftn20 (дата обращения: 20.04.2014).

[38] См.: Смирнова А. Н. Указ. соч. С. 10.

[39] Цит. по: Робишон Ф., Моженок Т. Франко-российский альянс во французской и русской живописи [Электронный ресурс] // Pinakhotéké. 2001/1-2. № 13-14. URL: http://lib.rus.ec/b/347159/read (дата обращения: 21.04.2014).

[40] Трыков В. П., Ощепков А. Р. Указ. соч.

входит в десятку самых издаваемых переводных авторов в стране[41]. Данный период явился стартом для широкомасштабного освоения французами художественного дарования русского прозаика и драматурга.

Степень разработанности темы исследования. Несмотря на большое количество работ как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении, посвященных изучению творческого наследия Чехова, проблеме перевода «Скучной истории» не уделялось практически никакого внимания. Первый труд, касающийся систематизации информации о рецепции прозы и драматургии Чехова во Франции, принадлежит Софи Лаффит[42]. Она предлагает обзор франкоязычных собраний сочинений писателя, изданий его отдельных переводных рассказов, повестей и пьес, анализ книг и статей французских критиков и литературоведов о личности и творчестве Чехова, а также оценку драматургии русского писателя и ее театральной интерпретации. Однако серьезного сопоставительного изучения рецептивных особенностей как произведений Чехова в целом, так и «Скучной истории» в частности, в работе представлено не было.

В таком же ключе написаны статьи Софи Лазарюс[43] и Жаклин де Пруайяр[44] о франкоязычных переводах произведений русского писателя и критическом осмыслении его творчества во франкоговорящем мире. Дополняет эти обзоры статья Мишель Кадо[45].

---

[41] Помимо Чехова в число самых популярных иностранных писателей во Франции первой четверти XX века вошли Толстой, Достоевский, Горький, Харди, Киплинг, Сенкевич, Стивенсон, Уэллс и Уайльд (См.: Смирнова А. Н. Указ. соч. С. 13).

[42] Лаффит С. Чехов во Франции // Лит. наследство. Т. 68. М.: Издательство Академии наук СССР, 1960. С. 705–746.

[43] Лазарюс С. Переводы произведений Чехова во Франции // Чехов и мировая литература (Лит. наследство; Т. 100), кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 7–26.

[44] Пруайяр Ж. Чехов во Французской критике (1960 – 1983) // Чехов и мировая литература (Лит. наследство; Т. 100), кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 27–72.

[45] Cadot M. Les débuts de la reception de Tchékhov en France // Tchékhoviana: Tchékhov et la France. M.: Nauka; P.: Institut d’études Slaves, 1992. P. 146–152.

Единственное изучение рецептивных особенностей чеховской повести, но только в англоязычном литературоведении, было предпринято Е. В. Селезневой[46].

Настоящая работа призвана подробно исследовать франкоязычную рецепцию «Скучной истории», сравнить все существующие на сегодняшний день переводы повести (всего их три), не получившие пока оценки ни как самостоятельные репрезентации оригинала, ни в сравнении друг с другом, и сделать выводы о степени сохранения коммуникативного воздействия чеховского произведения в его переводах. Выбранный же в качестве единицы исследования повести концепт будет способствовать выявлению словесной структуры исходного текста как незаменимой составляющей ее смыслообразования, что в целом может быть использовано при создании новых переводов «Скучной истории».

Объектом настоящего исследования является повесть А. П. Чехова «Скучная история» и ее франкоязычная рецепция, **предметом** – реализация концепта *скука* в чеховском произведении и во франкоязычных переводах повести.

Целью диссертационной работы является комплексный анализ франкоязычной рецепции повести Чехова «Скучная история» в единстве литературоведческого и переводоведческого аспектов. Поставленная цель обусловливает решение ряда **задач**, последовательно реализуемых в двух главах диссертации:

1. выявить уникальную текстовую организацию исследуемого чеховского произведения, формирующую его смысл;
2. изучить франкоязычную критическую рецепцию повести «Скучная история» в контексте восприятия творчества Чехова в целом;

[46] Селезнева Е. В. Рецепция повести А. П. Чехова «Скучная история» в англоязычном литературоведении // Вестник Томского Государственного Университета. 2012. № 361. С. 26–29.

3. дать целостную сравнительную характеристику существующих франкоязычных переводов повести;

4. проанализировать репрезентацию концепта *скука* в переводах «Скучной истории» на французский язык;

5. продемонстрировать и осмыслить возможности концептного анализа для исследования оригинального и переводного текста.

Материалом исследования явились повесть Чехова «Скучная история» и ее франкоязычные переводы, выполненные Д. Рошем, Б. Шлецером, Э. Парейром.

Научная новизна исследования обеспечивается следующими факторами:

1. повесть «Скучная история» впервые проанализирована с позиции концептной организации текста, что позволило рассматривать ее как систему взаимосвязанных словесно-семантических мотивов, организованных ключевым концептом *скука*;

2. введен в научный оборот и осмыслен ряд материалов французской критики, освещающий рецепцию повести «Скучная история» на современном этапе;

3. впервые в рамках отдельного исследования рассмотрены понимание, интерпретация и перевод чеховской повести во франкоязычном мире;

4. целостно проанализированы в сопоставлении с оригиналом и между собой все франкоязычные переводы повести «Скучная история», что позволило оценить степень сохранения в переводах концептной организации оригинального произведения;

5. продемонстрирована эффективность концептного анализа как инструмента литературоведческого исследования, в том числе в области художественного перевода.

Проделанная работа способствует актуализации концептного подхода к изучению творчества Чехова и дополняет картину его франкоязычной рецепции.

Теоретическая значимость исследования заключается в возможности использования его положений и выводов в современном литературоведении и конкретно в чеховедении. Результаты работы также могут применяться для более глубокого постижения творчества Чехова в контексте русско-французских литературных связей. Разработка ряда проблем компаративистики и теории перевода на конкретном исследуемом материале вносит определенный вклад и в расширение общетеоретических представлений.

Практическая значимость диссертационной работы обусловлена возможностью использования ее материалов при чтении общих курсов по истории русской и французской литературы, при чтении лекций по русско-французским литературным связям, в спецкурсах по изучению творчества Чехова, в спецкурсах и спецсеминарах по теории и практике художественного перевода, в компаративистских исследованиях и эдиционной практике при комментировании повести «Скучная история», а также в практике художественного перевода.

Методологической и теоретической основой диссертационного исследования стали труды отечественных и зарубежных ученых по переводоведению и компаративистике (А. Н. Веселовский, В. Г. Гак, Н. К. Гарбовский, Д. Дюришин, В. М. Жирмунский, В. Н. Комиссаров, Ю. Д. Левин, И. Левый, Е. А. Огнева, М. П. Топер и др.), литературоведению (М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа и др.), лингвистике и лингвокультурологии (Н. С. Болотнова, А. Вежбицкая, И. Р. Гальперин, В. В. Глебкин, Н. Е. Сороченко и др.), семантике текста (Ю. С. Степанов).

Методы исследования, используемые в рамках настоящей работы, обусловлены междисциплинарным характером диссертации: она написана на стыке литературоведения, переводоведения, лингвистики. Поэтому в работе применяются комплексные методы исследования.

Основополагающим методом выбран *концептный анализ*, являющийся на сегодняшний день одним из «самых важных и точных»[47] методологических конструктов литературоведения. Он позволяет постичь эстетический смысл художественного произведения и определить основные черты идиостиля писателя, реализуемые в рамках этого произведения. Как показало наше исследование, он также может эффективно использоваться для проведения сравнительно-сопоставительного изучения переводов произведения: путем моделирования концептной структуры оригинала выявляется либо сохранение искомого смысла литературного текста при его переводе на другой язык, либо отклонения от него с обозначением специфических особенностей этих отклонений.

Метод *концептного анализа*, выбранный в качестве основного, также обусловлен особенностями самого исследуемого произведения, в котором авторская позиция завуалирована, «спрятана» в словесной ткани повести.

Проведение *концептного анализа* предполагает:

– определение центрального концепта в произведении;

– установление словарного значения слова-концепта;

– характеристику его этимологии («пассивного» слоя содержания[48]);

– обозначение его общекультурного наполнения;

– выявление его индивидуально-авторского толкования, идейно-художественной значимости в произведении на основе изучения лексической структуры его текста (моделирование текстовых ассоциативно-смысловых полей[49]).

Помимо *концептного анализа* в диссертационной работе используются:

– метод *наблюдения* для выявления особенностей функционирования стилистических приемов;

---

[47] Зябрева Г. А., Капустина С. В. Указ. соч. С. 93.

[48] Там же С. 90.

[49] См.: Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука. 2007. С. 466.

– метод *моделирования ассоциативно-смысловых полей* текстуальных мотивов для определения специфики индивидуально-авторского истолкования ключевого концепта;

– *сравнительно-сопоставительный* метод, позволяющий оценить как уникальность текстовой системы оригинала, так и соответствие или несоответствие ей систем переводных вариантов произведения;

– *семантико-стилистический* метод, который нацелен на изучение смысловых трансформаций языковых единиц в контексте произведения и выявление их стилистической значимости.

Достоверность результатов проведенного исследования обеспечивается привлечением целого ряда литературоведческих работ, трудов по лингвистике, компаративистике и переводоведению, а также репрезентативностью проанализированного материала.

Апробация результатов. Основные положения диссертации были изложены в виде докладов на всероссийских научных конференциях и фестивалях науки: на конференции «Русский национальный мирообраз в пространстве межкультурного диалога» (ТГПУ, 2010), на XIV Всероссийской с международным участием конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование» (ТГПУ, 2010), на III Всероссийской с международным участием конференции «Развитие русского национального мирообраза в пространстве межкультурного диалога» (ТГПУ, 2013), на I, III, IV Всероссийских фестивалях науки (ТГПУ, 2011, 2013, 2014). Результаты исследования обсуждались на научно-методических семинарах кафедры литературы Томского государственного педагогического университета. Основное содержание работы отражено в 6 статьях, из них 3 – в научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ для кандидатских исследований.

Структура и содержание работы. Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы и источников, включающего 242 наименования. Объем работы составляет 205 страниц.

В **Главе 1** обосновывается концептуализация понятия *скуки* в русской культуре, рассматривается этимология и семантика этого слова, анализируется повесть «Скучная история», в результате чего выявляются лексико-семантические репрезентанты концепта *скука,* формирующие концептный «каркас» произведения.

Глава 2 посвящена освоению французскими критиками и литературоведами повести Чехова «Скучная история». Дается подробное описание переводческой рецепции произведения, определяются переводческие стратегии ее участников; внимательно рассматриваются способы передачи франкоязычными переводчиками ключевого для повести концепта *скука*.

В **Заключении** подводятся итоги диссертационного исследования, намечаются перспективы дальнейшей разработки темы.

Положения, выносимые на защиту:

1. В повести «Скучная история» начиная с заглавия концепт *скука / скучный* обладает повышенной активностью и играет стержневую роль в организации текста. Основные семантические составляющие концепта *скука / скучный* – однообразие и отчуждение – постепенно выявляют свою экзистенциальную суть, формируя смысловое целое произведения, неотделимое от образующих его словесно-семантических мотивов.

2. Именно благодаря сложной системе взаимодействия и перекличек между этими мотивами авторефлексия героя в повести, написанной от первого лица, получает масштабное обобщающее значение и делает «Скучную историю» наиболее полным выражением трагической концепции человека, свойственной творчеству Чехова в конце 1880-х годов.

3. Концепт *скука*, являющийся одним из основных концептов русской культуры, имеет экзистенциальную составляющую, что не свойственно соответствующим концептам в западноевропейской, в частности французской, культурно-языковой традиции. Это изначально затрудняет адекватное восприятие повести Чехова на французском языке и особенно ее перевод.

4. «Скучная история» еще не получила во Франции основательной критической рецепции. Трактовки повести сосредоточены на главном герое как прямом выразителе авторских мыслей, тогда как организация его повествовательного дискурса, являющаяся основным генератором смысла в произведении, остается не осмысленной.

5. Имеющиеся на сегодняшний день три французских перевода повести в разной степени приближаются к передаче ее смысла (больше других – перевод Б. Шлецера). Но без воссоздания текстовой организации оригинала, последовательно реализующей содержание ключевого концепта, смысловое целое повести оказывается не переданным.

6. Воссоздание концептного «каркаса» произведения необходимо для художественного перевода, особенно если оригиналу присуща специфически тонкая текстовая организация, активно участвующая в формировании смысла. Полному решению этой задачи препятствуют объективные культурно-языковые различия; но они могут быть сглажены благодаря выбору соответствующих переводческих решений, опирающихся на осознанное внимание к проблеме и анализ смыслообразующих структур в тексте оригинала.

ГЛАВА 1 *СКУКА* КАК КЛЮЧЕВОЙ КОНЦЕПТ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ»

Применение художественного концепта в качестве единицы изучения литературного произведения является на сегодняшний день относительно новым, но уже весьма продуктивным подходом к исследованию текста. Он позволяет изучать эстетический смысл художественного произведения в неразрывной связи с репрезентующими его языковыми средствами, в ненарушимом единстве содержания и формы. На основе данных такого исследования выявляется и индивидуально-авторская трактовка общенациональных культурных концептов, что, в свою очередь, способствует обогащению концептосферы национального языка, а в результате – и всей культуры народа.

Выделение и изучение *скуки* как ключевого концепта в исследуемой повести, безусловно, не означает сведения к нему всего смысла произведения. Анализ этого концепта служит в качестве средства, с одной стороны, для более полного постижения непростого смысла «Скучной истории», и с другой – для сопоставительного изучения ее переводов. Определять же именно *скуку* как центральный концепт в повести нам позволяет весь образно-семантический комплекс произведения, о чем речь пойдет ниже (см. раздел 1.2.).

Прежде чем перейти непосредственно к концептному анализу «Скучной истории», в соответствии с методикой проведения выбранного исследования представим сначала толкование, этимологию и общекультурное наполнение интересующего нас концепта.

1.1. Национально-художественное своеобразие концепта *скука* в русской культуре

Литературоведы и лингвисты, исследовавшие концепт *скука*, относят его к числу наиболее значимых для русского сознания культурных концептов. Он отражает внутреннее состояние человека и определяется как эмоциональный, представляя в художественных текстах духовную составляющую жизни персонажей.

В этой связи следует отметить определенные сложности в вопросе исследования *скуки*: некоторые ученые считают невозможным объективное истолкование эмоциональных концептов, поскольку «классический» способ к ним не применим. Однако А. Вежбицкая утверждает обратное: при помощи языка семантических примитивов (типа 'хороший', 'плохой', 'делать', 'происходить', 'знать', 'хотеть') можно описать всякое значение в любом языке, даже если речь идет об эмоциях[50]. Согласно определению исследовательницы, концепт представляет собой вербализованную сущность из мира «Идеальное», демонстрирующую культурно-обусловленное восприятие индивидом какого-либо фрагмента из мира «Действительность», который представлен в мышлении не непосредственно, а именно через язык[51]. Значит, концепты являют собой своего рода ключи к познанию всей культуры народа.

Это следует и из высказывания В. П. Нерознака:

> «Концепт национальной культуры – это знаменательный (сигнификативный) образ, отражающий фрагмент национальной картины мира, обобщенной в слове»[52].

---

[50] См.: Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. С. 326.

[51] См.: Крюкова Г. А. Концепт. Определение объема содержания понятия // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 59. С. 130.

[52] Нерознак В. П. От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. Омск, 1998. С. 81.

Что же позволяет исследователям причислять *скуку* к разряду национальных культурно-значимых концептов? А. Вежбицкая указывает критерии, по которым концепты можно считать национальными:

– высокая частотность;

– активная производящая основа и вхождение в состав устойчивых идиоматических конструкций (соблюдение этих двух позиций гарантирует использование концепта в повседневном речевом мышлении носителей языка);

– семантическая значимость (емкость) (объект рефлексии, разнообразие синонимов, в первую очередь, окказиональных)[53].

Исходя из вышеперечисленных условий, *скука*, безусловно, относится к категории национальных концептов.

Проясним теперь толкование и этимологию самого слова «скука». В. И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» дает несколько его определений: 1) «тягостное чувство от косного, праздного, недеятельного состояния души; томление бездействием», 2) «тоска, грусть, томление горем, печалью», 3) «скука по ком, по чем, желание видеть кого, получить что», 4) «досада, неудовольствие или докука». Даль также определяет значение прилагательного «скучный»: 1) «то, что наводит скуку», 2) состояние, когда «нет забавы, увеселений», 3) говоря о человеке – «невеселый, смутный, грустный, угрюмый, задумчивый, рассеянный, безучастный, малословный»[54].

Согласно определению в словаре С. И. Ожегова, «скука» – это 1) «томление от отсутствия дела или интереса к окружающему», 2) «отсутствие веселья, занимательности»[55]; прилагательное «скучный» интерпретируется как 1) «испытывающий скуку, невеселый», 2) «наводящий скуку, неинтересный»[56].

---

[53] См.: Рудакова Н. В. *Тоска* в английских переводах А. С. Пушкина [Электронный ресурс] // А. С. Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков. URL. http://old.kpfu.ru/science/news/pushkin/p79.htm (дата обращения: 15.04.2014).

[54] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка (современное написание слов). М.: Цитадель, 1998. С. 3517.

[55] Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка (С-Я). М.: Азъ, 1992. С. 105.

[56] Там же.

Наиболее подробно семантика слова «скука» описана в «Новом объяснительном словаре синонимов русского языка» в статье Е. В. Урысона[57]. Исследователь пишет, что *скука* возникает при отсутствии занятия или новых впечатлений, цели, умственных и волевых усилий. *Скука* овладевает человеком при отсутствии занятости ума и души, даже если он что-то делает, но эти действия не увлекают его и человек тяжело переживает бесцельность происходящего и связанную с этим пустоту. *Скуку* может вызывать однообразие вследствие как недостаточного количества нового, так и пресыщения; или же, наоборот, появление чего-то совершенно нового, но неприятного, отталкивающего.

Скука трактуется автором словарной статьи как реакция души на мир вокруг и на собственную пассивность, однако причины *скуки* видятся человеку именно в окружающем, которое не способно обеспечить его новыми эмоциями.

Скука дестабилизирует человека, делает его неспособным реагировать на окружающее. В состоянии *скуки* субъект утрачивает нормальные чувства и желания, как если бы он засыпал или умирал. *Скука* притупляет реакцию, в частности – делает человека равнодушным. Тоска же, которая вводится для сравнения как более глубокая форма душевной подавленности, полностью лишает человека возможности активно реагировать, поэтому она ассоциируется не просто со сном или равнодушием к окружающему, а именно со смертью[58].

Философ Н. А. Хамитов трактует *скуку* как «чувство усредненного и обезличенного существования, переживания отсутствия полноты жизни, отсутствия ее смысла. В скуке, – по словам исследователя, – перед нами распахивается бездна бессмысленности обыденного бытия»[59]. Очевидно, что понятие *скуки* имеет семантический потенциал экзистенциального характера.

---

[57] Урысон Е. В. Скука // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Второе издание, исправленное и дополненное. Под общим руководством академика Ю. Д. Апресяна. М.: Школа «Языки славянской культуры», 2003. С. 1032–1034.

[58] Там же. С. 1032.

[59] Цит. по: Чеснокова Л. В. Тоска как национальный концепт русской культуры // Исторические, философские политические и юридические науки, культурология и

Относительно этимологии слова «скука» существует несколько мнений. Его связывают с существительным «докука» и глаголом «кучиться» в значении «неотступно просить, надоедать просьбами», а также глаголом «кукать» в значении «горевать»; отсюда «кукса» – «тот, кто хандрит» – и «кукситься» – «хандрить, быть в дурном расположении духа»[60].

Слово «скучать» употреблялось и в качестве синонима к «докучать» (в конструкции «скучать кому-то»), однако наиболее типичное употребление этого слова представлено конструкцией «скучать кем-либо, чем-либо», где «скучать» имеет значение «тяготиться, испытывать тягостное чувство», то есть передает состояние того, кому докучают[61].

Составитель «Этимологического словаря русского языка» А. Г. Преображенский отметил, что первоначально существительное «докука» было звукоподражательным: от «кукушка», «кур» в значении «кукать, издавать однообразный звук, надоедать»[62].

П. Я. Черных, составитель «Историко-этимологического словаря современного русского языка», отмечает, что слово «скука» с его производными в древнерусском языке отсутствовало, в словарях «скука», «скучный», «скучно» появляются с 1704 года, а «скучать» – с 1731 года. Изначальное значение слова «скука» Черных определяет как «беспокойство», «томление», «состояние, когда хочется выть»; исследователь приводит пример из говоров: (собака) скучит – «скулит», «воет». Однако Черных подвергает сомнению происхождение слова «скука» от «докука»: они оба зафиксированы Поликарповым в словаре в 1704 году и слово «докука», по его мнению,

---

искусствоведение. Вопросы теории и практики. В 2-х ч. Ч. 1. Тамбов: Грамота, 2012. № 9 (23). С. 195.

[60] См.: Глебкин В. В. Скука // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 2 / Главный редактор и автор проекта С. Я. Левит. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. С. 493; Горяев Н. В. Сравнительный этимологический словарь русского языка. Тифлис: Типография канц. Главнонач. гр. ч. на Кавказе, 1896. С. 326; Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка: Том 1. М.: Типография Г. Лисснера и Д. Совко, 1910 – 1914. С. 406.

[61] Глебкин В. В. Указ. соч. С. 493.

[62] Преображенский А. Г. Указ. соч. С. 406.

является более поздним образованием, возникшим в связи с переразложением (возможно, на почве народной этимологии) основы «скук-» и выделением нового корня «-кук-». Говоря об основе «скук-», Черных предположил, что она может восходить к индоевропейскому «skēu-», означающему «бросать», «стрелять», «травить», «преследовать»[63].

Несомненно, что весь ассоциативный комплекс значений, производимый как ядром концепта *скука* (словарные дефиниции), так и его «историческим» слоем (этимология), важен для восприятия произведений, где этот феномен становится объектом художественной рефлексии.

Согласно исследованиям В. В. Глебкина, слово «скука» практически не встречается в русских текстах до XVIII века и весьма редко в его первой половине; статус культурного концепта *скука* приобретает в России в XIX веке. К аналогичному выводу приходит и Е. Н. Сороченко, анализируя произведения классической русской литературы (А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова): в XIX веке *скука* становится весьма распространенным явлением русской жизни, отразившимся на мировоззрении людей. Оба исследователя отмечают, что изначально *скука* воспринималась как следование моде, пришедшей с Запада, функционирующей в рамках светской культурной модели поведения.

Глебкин связывает начало заимствования и «усвоения» *скуки* в России в XVIII-ом веке с расширением прав и свобод дворянства, в частности освобождением этого сословия от службы, и секуляризацией культуры, в результате чего социальная элита начала перенимать западноевропейские, в особенности французские, образцы поведения. *Скука* стала атрибутом светского стиля жизни в рамках самой традиции. Однако большую роль в формировании концепта сыграли критики этой традиции, во многом упростившие сложившуюся ситуацию: целью жизни светского человека было объявлено наслаждение, а мировоззренческой задачей – проведение времени с

---

[63] Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: Т. 2: А Панцирь – Ящур. 3-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1999. С. 172–173.

наибольшим количеством удовольствия. Подобное положение привело к изменению уже устоявшихся ценностных ориентиров. Исследователь делает вывод, что *скука* явилась естественным следствием этих переменившихся установок.

Однако в произведениях отечественной литературы XIX века *скука* осмысливается как явление куда более глубокое и психологически сложное, чем простая искусственная разочарованность. Как показывает исследование Сороченко, каждый писатель интерпретировал феномен *скуки* в соответствии со своим мировидением и творческими целями, расширяя тем самым значение самого понятия *скуки*. Так, у Пушкина она предстает как обязательное свойство мыслящего человека, у Лермонтова – воспринимается уже как «болезнь эгоцентрической натуры»[64], а у Гончарова понимается как сложный комплекс ощущений, реализуемый тремя ипостасями: жизненной философией, внутренним состоянием и социальной ролью[65].

По мнению Глебкина, в русской культурной традиции *скука* получает еще и метафизическое измерение, являясь отличительной чертой бытия, в котором нет смысла и подлинности, а видимые признаки жизни прячут скрывающуюся за ними пустоту. Исследователь также отмечает, что в русской культуре впервые связь *скуки* с небытием и смертью прозвучала в контексте гоголевского творчества («Скучно на этом свете, господа!»), а потом этот мотив устойчиво воспроизводился в литературе второй половины XIX–XX веков:

> «Пожалуй, именно это метафизическое измерение будет отличать русское понятие “скука” от аналогичных ему и возникших в аналогичной социокультурной ситуации понятий в европейских языках (boredom, weariness, tedium в англ., ennui во фр. и англ., Langeweile в нем.)»[66].

Глебкин оценивает отношение западной традиции к феномену *скуки* как заметно более сдержанное и терпимое в сравнении с отечественной:

---

[64] Сороченко Е. Н. Концепт «скука» и его лингвистическое представление в текстах романов И. А. Гончарова: дис. … канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. Н. Сороченко. Ставрополь, 2003. С. 56.

[65] См.: там же. С. 56.

[66] Глебкин В. В. Указ. соч. С. 294.

«Скука воспринимается как неизбежный, хотя и досадный атрибут повседневности, и даже когда интерпретация концепта в русской литературе возникает под непосредственным западным влиянием <…>, она звучит гораздо более болезненно и нервно, чем оригинал»[67].

С этим утверждением исследователя нельзя не согласиться: данные Русского ассоциативного словаря[68] наглядно демонстрируют экзистенциальную направленность этого понятия в повседневном сознании носителей русского языка. Реакции респондентов на слово «скука» можно для удобства рассмотрения ассоциативно-семантического поля данного концепта условно разделить на 1) имеющие семантический потенциал экзистенциального характера, 2) не имеющие такого семантического потенциала:

Реакции на слово «скука», имеющие семантический потенциал экзистенциального характера:	Реакции на слово «скука», не имеющие семантического потенциала экзистенциального характера:
«зеленая»[69] (10 реакций)	«безделье» (2 реакции)
«смертная» (10 реакций)	«печаль» (2 реакции)
«тоска» (9 реакций)	«плохо» (2 реакции)
«страшная» (5 реакций)	
«ужасная» (4 реакции)	
«и тоска» (2 реакции)	
«невыносимая» (2 реакции)	
«черная» (2 реакции)	

Кроме того, одиночными реакциями, относящимися к первой группе, являются: «вечная», «глухая», «жуткая», «кромешная», «невыносимая», «неимоверная», «непроходящая», «неумолимая», «одиночество», «повсюду», «сильная», «смертельная», «смерть», «тоска серая», «умирать»; ко второй группе: «в институте», «вечер», «выходной», «грусть», «лекции», «лень»,

[67] Там же.

[68] См.: Русский ассоциативный словарь [Электронный ресурс] // Языковое сознание нашего современника: когнитивная структура и лингвокультурное содерж. / МГТУ. Электрон. дан. М., 2010. URL: http://www.tesaurus.ru/dict/dict.php (дата обращения: 19.08.2013).

[69] Видимо, по аналогии со словосочетанием «тоска зеленая», то есть сильная, угнетающая.

«работа», «серость». Данные опроса показывают, что в современной российской социокультурной ситуации понимание *скуки* также не ограничивается ее поверхностным, бытовым истолкованием (вроде «неинтересный», «банальный» или «невеселый»), оно остается по-прежнему достаточно широким, причем на первый план выходят интерпретации, ассоциирующиеся с пограничными состояниями личности, актуализирующие вопросы об основах человеческого существования в мире, что и позволяет отнести *скуку* к категориям экзистенциального характера.

Представления же о *скуке* в период создания Чеховым его повести зафиксированы в Толковом словаре В. И. Даля[70], наиболее близком по времени составления к этому произведению. На основании пословиц, поговорок, расхожих выражений, приведенных в словаре, ассоциации, вызываемые *скукой*, можно условно разделить на четыре категории:

1) бездействие, бессмысленное времяпрепровождение: «Праздность скуку любит», «Скучен день до вечера, коли (кому) делать нечего!»;

2) надоедливость: «Что скоро скучит, то скоро научит»;

3) безысходность: «Со скуки, хоть меледу в руки!», «Забота не съела, так скука одолела», «И хлеб по своей стороне скучает» (то есть привозной – портится);

4) болезнь, смерть: «от скуки одуреешь», «со скуки пропадешь», «удавлюсь от скуки», «скука смертная, бешеная».

Таким образом, смысловое пространство концепта *скука* во время написания чеховской повести варьировалось от отсутствия интереса к окружающей действительности до связи со смертью, что делало это понятие также предметом философской рефлексии. Очевидно, именно поэтому отражение исследуемого концепта обнаруживается во многих текстах русской культуры.

Данная тема нашла свое переосмысление и в творчестве Чехова. Его современники и исследователи нередко говорили о нем как о пессимисте,

[70] См.: Даль В. И. Указ. соч. С. 3517–3518.

«певце безнадежности и отчаяния, убийце человеческих надежд»[71], «художнике страха перед жизнью»[72]. С. Н. Булгаков считал, что такое настроение писателя психологически связано с «сумерками 80-х годов в России»[73] и нашло свое отражение в ряде произведений, в числе которых и «Скучная история». Анализируя этот период жизни Чехова, он отмечает:

> «Из всех философских проблем, которые могут представиться духовному взору мыслителя-художника, Чехова в наибольшей степени занимает одна <…>. Наиболее часто и настойчиво ставится Чеховым этот вопрос не о силе человека, а об его бессилии»[74].

Философ называет писателя «поэтом мировой скорби»[75], «оптимо-пессимистом»[76], поясняя, что у Чехова была вера в грядущую победу добра, но это была не победоносная вера, а «тоскующая, рвущаяся и неспокойная, но, однако, по-своему крепкая и незыблемая»[77].

Согласно исследованиям А. А. Козаковой, «наиболее ярким языковым выражением “мировой скорби” в идиолекте А. П. Чехова характеризуется концепт “скука”»[78]. Исследовательница утверждает, что данный концепт является у Чехова ведущим на всех этапах его творчества. Утверждение Козаковой опирается на подсчеты, проведенные ею в рамках работы над словарем концептов Чехова: в его идиолекте насчитывается 1039 словоформ с корнем «-скук-» / «-скуч-»[79], – а также на анализ произведений.

---

[71] Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 568.

[72] Долинин А. С. О Чехове (Путник-Созерцатель) // А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 954.

[73] Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель. Публичная лекция. М., 1910. С. 23.

[74] Там же. С. 15.

[75] Там же. С 24.

[76] Там же. С. 31.

[77] Там же.

[78] Козакова А. А. Концепт «Скука» … С. 197.

[79] Козакова А. А. Роль индивидуально-авторских образований А. П. Чехова в формировании концептов «скука» и «тоска» // А. П. Чехов и мировая культура: к 150–летию со дня рождения писателя: материалы междунар. науч. конф. Ростов н/Д.: Логос, 2002. С. 275.

А. Д. Семкин, рассматривая тему *скуки* в художественном мире писателя, также приходит к выводу, что она занимает там особое место. Исследователь определяет *скуку* как идеологему, обладающую сверхсмыслом:

> «Это слово, за которым стоит нечто коренное, стержневое, непосредственно образующее всю чеховскую аксиологическую систему»[80].

Действительно, *скука* составляет обязательный, необходимый фон многих произведений Чехова. Даже там, где *скука* не называется, она легко узнается, выводится из общего контекста произведения. О повышенной смысловой значимости этого концепта говорит и появление окказионализма, синонимичного *скуке,* – «мерлехлюндия», – встречающегося как в эпистолярии[81], так и в пьесе «Три сестры»[82].

Основываясь на имеющихся исследованиях о феномене *скуки* в творчестве Чехова[83], можно сделать вывод о его смысловом наполнении:

– тяжелое душевное состояние, определяемое отсутствием интереса к внешнему миру или внутренней опустошенностью;

– искажение морально-нравственных норм поведения;

– свойство явственной, общеочевидной сущности бытия и связанное с этим состояние, которое упорно сопровождает человека;

– неудавшиеся попытки спастись от «обычной» *скуки*, приводящие к исчезновению иллюзий / самообмана и встрече с абсолютной безысходностью;

– отсутствие смысла жизни, цельной мировоззренческой системы, безрезультатный поиск ответов на бытийно важные вопросы;

---

[80] Семкин А. Д. Скучные истории о скучных людях? [Электронный ресурс] // Журнальный зал: Нева. Приметы времени. 2012. № 8. URL: http://magazines.russ.ru/neva/2012/8/s12.html (дата обращения: 19.10.2013).

[81] См. письмо А. П. Чехова Ф. О. Шехтелю от 11 или 12 марта 1887 г.: «Сейчас я сижу в скучнейшем номере <…>. Скучаю. Скука усугубляется сознанием безденежья и неизвестности. <…> Пишу сие жалобное послание отнюдь не для того, чтобы нагнать на Вас сантиментальную мерлехлюндию и попросить у Вас взаймы <…>» (Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 2. М.: Наука, 1975. С. 37. Здесь и далее текст писем Чехова цитируется по данному изданию с указанием тома и страниц).

[82] Маша: «Я уйду… Сегодня я в мерлехлюндии, невесело мне, и ты не слушай меня» (Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 13. С. 124).

[83] См.: Семкин А. Д. Указ. соч.; Козакова А. А. Концепт «скука» … С. 197–209.

– результат соприкосновения с мертвой душой живого человека, несущего холод, ощущение небытия;

– ужас, уныние, тоска, возникающие в момент столкновения со смертью.

Как видно из этих характеристик, понятие *скуки* в творчестве Чехова обладает явной экзистенциальной наполненностью. В большинстве произведений *скука* является не эмоциями (ситуативной реакцией), а настроением (экзистенциалом) персонажей[84]. Оно связано с погружением в себя для попыток ответа на принципиальный вопрос о смысле жизни. Получается, что *скука* у Чехова неразрывно связана с отсутствием понимания назначения жизни, а это, по мнению Семкина, – центр этической системы писателя[85].

Таким образом, концепт *скука* можно с полной уверенностью назвать одним из центральных в русской культуре XIX века. Его содержание охватывает достаточно широкий спектр значений, но с очевидным тяготением к характеристике экзистенциального самоощущения личности. Эта тенденция сохраняется и в настоящее время, хотя данный концепт во многом утратил свою культурную интенсивность. Из вышесказанного можно заключить, что концептуализация понятия *скуки* в творчестве Чехова происходит как в рамках общекультурной традиции, так и его собственного писательского идиолекта, являясь одной из его важнейших характеристик.

1.2. Семантические составляющие концепта *скука* в повести «Скучная история»

[84] Подробнее о различиях между эмоциями и настроением см.: Аригунова Е. В. Потенциал феномена скуки // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 368. С. 34–36.

[85] См.: Семкин А. Д. Указ. соч.

Уже самим названием – «Скучная история» – концепт *скука / скучный* в повести Чехова обозначен как центральный и ключевой. В литературоведении заглавие рассматривается как концентрат «смыслового содержания целого произведения»[86], «оно сообщает о главной теме, идее или нравственном конфликте произведения»[87]. Заглавие является одной из сильных позиций художественного текста, призванных произвести на читателя особое воздействие, оно, по словам С. В. Серебряковой, «неотделимо от сущности произведения»[88]. И. Р. Гальперин определяет название как «компрессированное, нераскрытое содержание текста»[89]; в подтверждение он приводит высказывания писателей, в том числе и А. П. Чехова, который говорил, что «вся суть <…> в названии книги»[90]. Получается, что заглавие предопределяет читательское восприятие, оно задает вектор, в направлении которого должен раскрываться смысл художественного текста.

В. И. Тюпа выделяет в заглавии литературного произведения три важнейшие авторские интенции: референтную, означающую «соотнесенность текста с художественным миром, с “ценностным уплотнением” (Бахтин) этого мира вокруг своего “ценностного центра” (героя)»; креативную, выражающую «соотнесенность текста с творческой волей автора как организатора некоторого коммуникативного события»; рецептивную, представляющую собой «соотнесенность текста с сотворческим сопереживанием читателя как

---

[86]Цит. по: Тюпа В. И. Произведение и его имя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики. М.: Тверь, 2000. Вып. VI. С. 10.

[87]Ламзина А. В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001. Стлб. 849.

[88]Серебрякова В. С. Интенциональная специфика заглавия как первой авторской интерпретации художественного текста: переводческий аспект // Гермес: науч.-худож. сб. / редкол.: А. Н. Злобин, Л. М. Лемайкина, А. В. Пузаков и др.; сост. А. Н. Злобин. Саранск, 2009. С. 65–66.

[89]Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006. С. 133.

[90]Цит. по: Гальперин И. Р. Указ. соч. С. 133.

потенциального реализатора этого коммуникативного события»[91]. Доминирование одной из интенций отражает характер данного произведения, а в более широком масштабе – своеобразие эстетической позиции того или иного писателя.

В заглавии повести «Скучная история» сложно взаимодействуют все три интенции, а доминирующую роль в результате играет рецептивная – наиболее редкая и сложная авторская стратегия, направленная на активизацию сотворческого участия читателя. Преобладание рецептивной интенции вообще характерно для зрелого творчества Чехова.

Заглавие «Скучная история» изначально организует повышенный интерес к концепту *скука / скучный* в рамках всего произведения, а также участвует в оформлении данного концепта в сознании читателей на первом, «предтекстовом», этапе. Заглавие сразу привлекает внимание своей неоднозначностью. Необычная эффективность названия связана с тем, что в русском языке многие контексты со словами как «скука / скучный», так и «история» допускают двойную интерпретацию, что обусловливает такую возможность и для словосочетания «скучная история». Так, *скука* – это состояние человека или внешние факторы, провоцирующие погружение субъекта в это состояние. Смысловой потенциал слова «история» включает и историю в жанровом смысле, как синоним повести, и историю как жизнь героя. Оба значения этого слова реализуются в самом тексте произведения, поддерживая смысловую игру, заданную названием:

а) история как последовательность событий:

> «Одеваюсь и иду по дороге, которая знакома мне уже 30 лет и имеет для меня свою **историю**» (7, 257)[92];

---

[91]См: Тюпа В. И. Указ. соч. С. 10–11.

[92] Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 7. А. П. Чехов [Рассказы. Повести], 1888–1891. М.: Наука, 1977. С. 257. Здесь и далее текст повести «Скучная история» Чехова цитируется по данному изданию с указанием тома и страниц в скобках.

«<…> недостаток света, унылый вид ступеней, вешалок и скамей в **истории** русского пессимизма занимают одно из первых мест на ряду причин предрасполагающих…» (7, 257–258);

«Происходит он от старинной дворянской фамилии, <…> играющей заметную роль в **истории** нашей литературы и просвещения» (7, 284);

б) история как рассказ:

«<…> и если хотите, то он расскажет вам много длинных и коротких **историй**» (7, 259);

«<…> в продолжение всего обеда он рассказывает все те же пикантные **истории** <…>» (7, 295).

В первой главе повести встречается еще одно употребление слова «история», выделяющееся благодаря иноязычному (латинскому) оформлению:

«Писал карандашом, на листе с заголовком “**Historia** morbi”[93]» (7, 257).

Особая форма презентации придает этому случаю словоупотребления дополнительную акцентировку в качестве своего рода спрятанного заглавия, которое «подсказывает» смысл названия повести и излагает ее суть. Благодаря связи слов «morbus» (болезнь) и «mors» (смерть) выражение имеет отчетливые мрачные коннотации: история смертельной болезни. Деталь наделяется метафорическим смыслом, который не осознается героем. Выражение «Historia morbi» («история болезни») объединяет в себе оба указанных выше значения слова «история». Здесь тесно взаимодействуют два значения – событийное, отсылающее к фактам биографии Николая Степановича, и дескриптивное, представляющее его повествование.

Второй составляющей заглавия является эпитет «скучная». Присутствие этого слова в наименовании текста уже определяет особую значимость для произведения как мотива *скуки*, так и одноименного концепта. Однако смысл избрания автором такого заглавия продолжает вызывать вопросы. Так, В. Я. Линков, говоря о повести как об одном из наиболее значительных чеховских произведений, указывает на странность и парадоксальность ее названия: «зачем

[93]«**История** болезни» (лат.).

нужно рассказывать *скучную* историю?»[94]. Современник Чехова А. Н. Плещеев советовал сменить название произведения[95], но писатель отверг эту мысль, решительно заявив, что «заглавия повести переменять не следует»[96]. Важность такого решения, безусловно, определяется главенствующим положением *скуки* в рамках всего текста.

Эпитет «скучная» в названии произведения балансирует между двумя возможностями истолкования: с одной стороны – как определения предстоящей повести как скучно написанной и, с другой стороны, как указания на то, что скучна сама рассказываемая в ней история главного героя.

Читатель, конечно, сразу догадывается, что первый предлагаемый названием ход (скучная повесть) – ложный. В этом случае автор намеренно идет на риск отпугнуть потенциального адресата, поскольку заглавие приобретает функцию «антирекламы»; но риск этот на самом деле служит именно «рекламой», интригующей, побуждающей разобраться, в чем причина такого необычного, парадоксально-критического определения автором собственного произведения. Благодаря этому ходу читательское внимание и мысль оказываются изначально особо активизированы и направлены на осмысление феномена «скучности» в истории героя. В результате *скука / скучный* закрепляется в роли центрального концепта произведения, организующего читательское отношение в плане не только интереса к сюжету, сопереживания герою, но и размышления над проблемой, которую воплощает его судьба для автора.

Сам же смысл заглавия повести хорошо оттеняется сравнением с «Обыкновенной историей» (1847) И. А. Гончарова, где делается упор на типичность истории взросления и одновременно вхождения человека в ту

---

[94] Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 57.

[95] См.: Письмо А. Н. Плещеева А. П. Чехову (Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889. М.: Наука, 1976. С. 449).

[96] Из письма А. П. Чехова А. Н. Плещееву от 30 сентября 1889 года (Чехов А. П. Указ соч. П. Т. 3. С. 255).

систему ценностей, которую культивирует общество. Это роман социально-психологический, рассматривающий взаимодействие между человеческой душой и обществом. Чехов, давая своей повести такое название, намеренно провоцировал ассоциацию с Гончаровым, уводя при этом от его смысла, привычного для русского реализма, или, точнее, ведя через этот смысл в новую сферу, где речь идет не о человеке в обществе, а о человеке в мире.

«Скучной истории» посвящено большое количество исследований[97]. Существуют разные трактовки как проблематики произведения в целом, так и содержания концепта *скука / скучный* в частности. Например, М. Курдюмов дает оценку повести в духе революционно-демократической критики XIX века, сводящей смысл произведения к социальному плану: непонимание того, ради чего были прожиты 62 года жизни, мучает Николая Степановича, опустошает его душу, парализует волю к действию, приводит к ощущению им своей ненужности, бесполезности[98]. Л. П. Громов считает, что Чехов показал в повести типичного «“растерявшегося” перед жизнью интеллигента», не способного бороться с новыми бытийными обстоятельствами и восстановить цельность своего мировоззрения[99]. Исследователь полагает, что в трагическом положении Николая Степановича нашел свое отражение свойственный Чехову-писателю идейный конфликт: «стремление человека к счастливой, красивой, полноценной жизни и уродливая действительность, превращающая жизнь человека в “скучную историю”»[100]. Е. Виноградова в статье «Гамлетизм лишних людей» указала основные черты, позволяющие ассоциировать Николая

---

[97]См.: Баханек С. Н. «Скучная история» А. П. Чехова … С. 12–20; Бердников Г. П. Чехов … С. 207–224; Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. С. 97–112; Линков В. Я. Указ. соч. С. 57–75; Плеханова И. И. Человек времени в прозе А. Чехова («Степь» и «Скучная история») // Философия А. П. Чехова. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. С. 132–146; Разумова Н. Е. «Скучная история» А. П. Чехова … С. 157–171; Смирнов М. М. Герой и автор в «Скучной истории». С. 218–231 и др.

[98] См.: Курдюмов М. Сердце смятенное: О творчестве А. П. Чехова. Париж, 1934. С. 46–47.

[99] См.: Громов Л. П. Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов. 54 с.

[100] Там же.

Степановича с образом «лишнего человека», который, по ее мнению, вообще типичен для творчества Чехова[101].

Н. Е. Разумова отмечает, что главный герой повести «подавлен непосильной задачей ориентации без ориентиров»[102], его «материальная конечность <…> сталкивается с бесконечностью отчужденных от него плодов его собственной духовной деятельности, сливающихся с бесконечностью мира, который он обречен скоро покинуть»[103]. *Скука*, переживаемая Николаем Степановичем, оказывается, по сути, аналогом *тоски* в ее глубоком, экзистенциальном смысле. Показательно появление и самого слова «тоска» в конце повести:

> «<…> все это не помешает мне умереть на чужой кровати, в **тоске**, в совершенном одиночестве <…>» (7, 306).

Реализуется же трагический смысл «Скучной истории» не только и не столько в прямых дискурсивных формулировках, но в сложной системе словесно-образных мотивов, представляющих стержневой концепт *скука / скучный*.

Для удобства репрезентации концептного анализа мы условно разделили семантический потенциал выявленных нами словесно-образных мотивов на три группы: 1) представляющий однообразие жизни героя (как внешнее проявление *скуки*); 2) воплощающий его внутреннюю отчужденность от окружающей действительности (самоощущение героя); 3) отражающий экзистенциальный план содержания («фундаментальное настроение» героя).

---

[101] См.: Виноградова Е. Гамлетизм лишних людей // Молодые исследователи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 2005. С. 81.

[102] Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2001. С. 110.

[103] Там же. С. 111.

1.2.1. Реализация семантики *однообразия*

С самого начала в повести воссоздается ощущение тяготящей героя *скуки* из-за монотонности жизни, переставшей приносить новые впечатления и эмоции. Это достигается посредством многократных лексических повторений, образующих мотив томительного *однообразия* повседневного существования. Сама лексема «однообразный» встречается в повести единожды, в самом начале произведения, когда Николай Степанович, описывая свои способности в изложении мыслей на бумаге, замечает:

> «<…> я утерял чутье к их органической связи, конструкция **однообразна**, фраза скудна и робка» (7, 252).

В этом наблюдении героя над своим стилем писания под определением конструкции как «однообразной» понимается ее «однотипность», «не меняющаяся форма». Отмеченное *однообразие* является, по сути, связующим звеном между двумя гранями смысла названия повести: история Николая Степановича *скучно* рассказана, потому что манера ее написания определяется жизнью, которая *скучна* для него.

В повести концепт *скука / скучный* формируется совокупностью мотивов, которые переплетаются между собой и взаимодействуют. Так, *неизменно-однообразное* течение жизни героя характеризуется повтором выражения «одно и то же» («один и тот же») и аналогичного по смыслу слова «одинаково»:

> «Она входит ко мне <…> и всякий раз говорит **одно и то же** <…>» (7, 254);
>
> «Каждое утро **одно и то же**» (7, 254);
>
> «Кончается наш разговор всегда **одинаково**» (7, 255);
>
> «Аргумент, который все лентяи приводят в свою пользу, всегда **один и тот же**…» (7, 265).

Здесь проявляется «обыденно-житейское циклическое бытовое время»[104], отмеченное М. М. Бахтиным. Оно присуще ряду произведений Чехова, к которому относится и «Скучная история», где каждодневно происходят одни и те же действия, постоянно повторяются темы разговоров, используются одинаковые слова. Такое время, согласно Бахтину, является бессобытийным и почти остановившимся. В силу подобных свойств оно становится «контрастирующим для событийных и энергетических временных рядов»[105], к которым в повести можно отнести «воробьиную ночь» Николая Степановича и его поездку в Харьков. В. Я. Линков, в свою очередь, выделяет «бессобытийность» как особую черту выразительности повести, подчеркивая, что несобытие нужно воспринимать как вариант демонстрации Чеховым трагизма жизни своего героя[106].

Через употребление слов с основой «обыкновен-» (прилагательное «обыкновенный» и его словоформы, наречие «обыкновенно», вводное выражение «по обыкновению») в повести прочно закрепляется семантика *однообразного* течения жизни:

«Часто я забываю **обыкновенные** слова <…>» (7, 252);

«**Обыкновенно**, после тревожных расспросов о моем здоровье <…>» (7, 254);

«**Обыкновенно**, когда по утрам она приходила ко мне здороваться <…>» (7, 256);

«Таить в себе злое чувство против **обыкновенных** людей <…>» (7, 257);

«Те <…> **обыкновенно** несут свой крест терпеливо <…>» (7, 265);

«<…> простой, **обыкновенный** монолог “Быть или не быть” <…>» (7, 270);

«**Обыкновенно**, когда я остаюсь сам с собою <…>» (7, 278–279);

«**Обыкновенно** после обеда, перед вечером, мое нервное возбуждение достигает своего высшего градуса» (7, 280);

---

[104]Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 396.

[105]Там же. С. 397.

[106] См.: Линков В. Я. Художественный мир прозы Чехова. С. 61.

«**По обыкновению**, она лежит на турецком диване или на кушетке и читает что-нибудь» (7, 280);

«Каждый вечер он приносит с собою штук пять-шесть анекдотов из университетской жизни и с них **обыкновенно** начинает <…>» (7, 285);

«Идет и, **по обыкновению**, выставил вперед свой лошадиный подбородок <…>» (7, 285);

«Сидит он у меня **обыкновенно** около стола <…>» (7, 294–295);

«Николай приходит **обыкновенно** ко мне по праздникам <…>» (7, 295);

«Входит, **по обыкновению**, жена <…>» (7, 296);

«Я хочу, чтобы наши жены, дети, друзья, ученики любили в нас <…> **обыкновенных** людей» (7, 307).

Вариантом реализации этого значения являются слова «обычный» / «по обычаю»:

«На лице у жены <…> **обычное** выражение заботы» (7, 277);

«Обвинения в невменяемости, в нечистоте намерений <…> составляют **обычное** украшение серьезных статей» (7, 293);

«Когда он начинает, **по обычаю**, превозносить немецких ученых <…>» (7, 295–296).

Господство «обыкновенности» и «обычности» иронически оттеняется посредством прилагательных «необыкновенный», «необычайный» и их производных, которые представляют то, что или существует только за гранью действительности, в некой идеальной сфере, или является сознательной фикцией:

«Он может рассказать о **необыкновенных** мудрецах, знавших всё <…>» (7, 259);

«В нашем обществе все сведения о мире ученых исчерпываются анекдотами о **необыкновенной** рассеянности старых профессоров <…>» (7, 259);

«За всю свою жизнь он приготовит несколько сотен препаратов **необыкновенной** чистоты <…>» (7, 261);

«Первым делом мы стараемся показать друг другу, что мы оба **необыкновенно** вежливы и очень рады видеть друг друга» (7, 264);

«Первое, что я помню и люблю по воспоминаниям, это – **необыкновенную** доверчивость, с какою она вошла в мой дом <…>» (7, 268);

«**Необычайная** важность, игривый генеральский тон <…> – всё это для меня непонятно, страшно <…>» (7, 293).

Через наречие «всегда» в повести закрепляется неизменность происходящего, наделенная в большинстве случаев негативной коннотацией. Н. В. Капустин отмечает, что слово «всегда» в значении некой *однообразной длительности*, *постоянства* и его аналоги для чеховского творчества в целом являются ключевыми[107]. Н. Е. Разумова уточняет, что на разных этапах творческого пути понятие неизменности бытия наполняется у Чехова различными смыслами: в период создания «Скучной истории» оно воспринимается писателем как игнорирующее человека и фактически враждебное ему из-за своей отстраненности от жизни его создания, которое в то время является для Чехова настоящей ценностью среди равнодушной материи – в том числе и его собственного тела. В поздний же период именно эта вечно продолжающаяся жизнь мира оказывается для писателя главной и истинной, охватывающей и человека и тем самым снимающей трагизм его существования[108].

«<…> в общем он почти **всегда** оказывается правым» (7, 258);

«<…> я все-таки буду верить, что наука <…> **всегда** была и будет высшим проявлением любви <…>» (7, 263);

«Аргумент, который все лентяи приводят в свою пользу, **всегда** один и тот же <…>» (7, 265);

«<…> по моему предмету они занимались **всегда** очень усердно и знают его прекрасно <…>» (7, 265);

«<…> лучшим из них <…> **всегда** одинаково <…> казалось, что они шли по прямому пути и приносили пользу» (7, 272);

«Жена не любит Кати <…> за все те многочисленные пороки, какие одна женщина **всегда** умеет находить в другой» (7, 275);

---

[107]См.: Капустин Н. В. Чеховский герой в мире идиллии [Электронный ресурс] // Литература. Штудии. 2007. № 8. URL: http://lit.1september.ru/2007/08/9.htm#1 (дата обращения: 15.09.1913).

[108] См.: Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова … 522 с.

«Богатые люди имеют **всегда** около себя приживалов <…>» (7, 276);

«Ты **всегда** за меня заступаешься, Николай Степаныч <…>» (7, 278);

«Он **всегда** говорит о серьезном, но никогда не говорит серьезно. Суждения его **всегда** резки, бранчивы <…>» (7, 284);

«Всё хорошее в свете не может быть без дурного, и **всегда** более худого, чем хорошего» (7, 291).

Применительно к своему прошлому герой использует слово «всегда» в позитивном значении:

«<…> которая **всегда** светилась на ее личике. <…> у нее **всегда** неизменно глаза выражали одно и то же <…> (7, 268);

«<…> нет того шума, каким **всегда** встречались маленькие обеденные скандалы <…>» (7, 277).

Однако использование одного и того же слова с разной смысловой нагрузкой, не замечаемое героем, который резко противопоставляет «прежде» и «теперь», исподволь подрывает его упрощенную оппозицию. За героем проступает более сложная и глубокая авторская точка зрения, не сводящая объяснение кризиса к болезненным изменениям самого Николая Степановича и деградации окружающей его жизни, а нацеленная на сущностные закономерности человеческого бытия как такового.

Наряду с «всегда» в повести присутствует наречие «навсегда», несущее родственную семантику, но обращенное в будущее и наделенное еще более мрачным смысловым содержанием неотменимости, обреченности:

«Генеральский чин и известность отняли у меня **навсегда** и щи, и вкусные пироги, и гуся с яблоками, и леща с кашей» (7, 277);

«Давайте раз **навсегда** условимся <…>» (7, 299).

Семантику *однообразия* жизни в повести также выражают слова «постоянно» / «постоянный»:

«<…> со взглядом, отуманенным **постоянными** мыслями о долгах и нужде <…>» (7, 255);

«Учится девочка в консерватории, **постоянно** в хорошем обществе <…>» (7, 256);

«Самое характерное в его манере говорить – это **постоянно** шутливый тон <…>» (7, 284).

Мотив утомительного *однообразия* жизни реализуется в «Скучной истории» и через использование наречия «непременно», несущее смысл предсказуемой неизбежности:

«<…> то жена пройдет через залу со свечой и **непременно** уронит коробку со спичками <…>» (7, 254);

«<…> из ее небрежно сделанной прически **непременно** падают на пол две-три шпильки» (7, 274–275);

«Один хочет быть в своих произведениях **непременно** мещанином, другой **непременно** дворянином и т. д.» (7, 292);

«<…> причем говорит не просто Пти, а **непременно** Жан Жак Пти» (7, 295).

Мотив *однообразия* жизни формируется и посредством употребления наречия «часто», заостряющего внимание на тех действиях и ситуациях, которые осознаются героем как признаки происшедших с ним изменений:

«**Часто** пишу я не то, что хочу <…>» (7, 252);

«**Часто** я забываю обыкновенные слова <…>» (7, 252);

«В молодости я **часто** посещал театр <…>» (7, 269);

«**Часто** я любуюсь, как какие-то мальчик и девочка <…> карабкаются на палисадник <…>» (7, 294);

«<…> я **часто** говорю просто глупости <…>» (7, 296);

«Часто я спрашиваю ее <…> (7, 297).

Однако слово «часто» употребляется героем в отношении не только себя, но и окружающих людей – жены, дочери, Гнеккера, студентов, – что выводит его наблюдения за рамки своего единичного случая, способствуя формированию принципиально важного для повести обобщающего смысла:

«<…> расходы не становятся меньше оттого, что мы **часто** говорим о них <…>» (7, 255);

«<…> дочь моя **часто** видит, как я, старик, знаменитый человек, мучительно краснею оттого, что должен лакею; она видит, как **часто** забота о мелких долгах заставляет меня бросать работу <…>» (7, 256);

«<…> вы ничем не гарантированы от того мещанства, которое **часто** вносят в ваш дом и в ваше настроение ухаживания, сватовство и свадьба» (7, 276);

«Он <…> бывает **часто** в консерватории <…>» (7, 276);

«Мне не нравится, что <…> они <…> **часто** равнодушны <…>» (7, 288);

«Студенческие грехи досаждают мне **часто** <…>» (7, 289);

«<…> ты очень **часто** бываешь у Кати» (7, 297).

Однообразное течение жизни показано и через категорию *привычности*, весьма важную, в силу своей большой представленности в тексте, для формирования образа героя. Действия, автоматически им совершаемые, представляют его как человека консервативного, косного, неспособного, даже в ситуациях решающего значения, изменить устоявшийся уклад. Образ жизни, заложником которого он становится, неизбежно способствует поддержанию ненавистного ему состояния *скуки*. Через категорию *привычности* также показана оторванность профессора от жизни его семьи, чуждость ему повседневной домашней действительности. Однако та же *привычность* на интуитивном уровне открывает герою ненормальность, паталогичность поведения окружающих его людей, то есть служит своего рода нравственным критерием:

«Как и прежде, **по привычке**, ровно в полночь я раздеваюсь и ложусь в постель» (7, 252);

«<…> каждый день со мною обедает существо, совершенно чуждое моим **привычкам** <…>» (7, 276 – 277);

«<…> моя дочь, которую я **привык** считать ребенком, любит этот галстук, эти глаза, эти мягкие щеки…» (7, 277);

«Вместо тех простых блюд, к которым я **привык**, когда был студентом и лекарем <…>» (7, 277);

«С детства я **привык** противостоять внешним влияниям <…>» (7, 278);

«<…> закуриваю там свою трубочку, единственную за весь день, уцелевшую от давно бывшей, скверной **привычки** дымить от утра до ночи» (7, 279);

«<…> резкость и брань не режут уха и к ним скоро **привыкаешь**» (7, 284–285);

«В полдень я встаю и сажусь **по привычке** за свой стол <…>» (7, 292);

«<…> скромность и джентельменски покойный тон, к которым я **привык**, читая наших писателей-врачей и естественников» (7, 293).

Окружающая героя обстановка характеризуется через понятие *знакомый*, активизирующее такие смыслы этого слова, как *привычный*, *однообразный*, чему способствует использование обстоятельств времени со значением его долгой протяженности:

«<…> я <…> рассматриваю **давно знакомые** картины и фотографии» (7, 254);

«Одеваюсь и иду по дороге, которая **знакома** мне **уже 30 лет** <…>» (7, 257);

«<…> **знакомые, давно** надоевшие тени <…>» (7, 280);

«<…> на столе появляются **давно знакомые** мне две колоды карт <…>» (7, 300).

Лишь по отношению к Кате прилагательное «знакомый» приобретает выраженную положительную окраску:

«Бьет четвертый звонок, и я слышу **знакомые** шаги, шорох платья, милый голос…» (7, 268);

«<…> всё лицо озаряется, как светом, **знакомым**, давно невиданным выражением доверчивости» (7, 303).

Вообще многие слова, формирующие семантику *однообразия* жизни, лишаются негативной коннотации, когда применяются к Кате. Положительную окраску приобретают такие лексические мотивы, как *необыкновенный*, *всегда*, *непременно*, *неизменно*, *постоянный*, *давно*, *одно и то же*, *привыкнуть / привычка*:

«Первое, что я помню и люблю по воспоминаниям, это – **необыкновенную** доверчивость, с какою она вошла в мой дом <…> и которая **всегда** светилась на ее личике. Бывало, сидит где-нибудь в сторонке с подвязанной щекой и **непременно** смотрит на что-нибудь со вниманием; <…> у нее **всегда неизменно** глаза выражали **одно и то же,** а именно: «Всё, что делается на этом свете, всё прекрасно и умно» (7, 268);

«<…> в это время к **постоянному** выражению доверчивости на ее лице примешивалась еще грусть – и только» (7, 268);

«<…> всё лицо озаряется <…> **давно** невиданным выражением доверчивости» (7, 303);

«<…> каждая строчка дышала доверчивостью, какую я **привык** видеть на ее лице <…>» (7, 271);

«<…> я **привык** к ее частым посещениям, когда она была еще девочкой <…>» (7, 274).

Однако такая избирательность по отношению к Кате, очевидно выбивающейся из господствующего в повести словоупотребления, в итоге лишь подтверждает наличие иной смысловой позиции, чем та, которая доступна герою. Утрата Катей былой детской гармоничности, чистоты и наивности углубляет для него противопоставление «прежде» и «теперь». Причину ее изменения он связывает с ее роковой страстью к театру («Своими постоянными разговорами о театре она утомляла нас» (7, 269)). Но на уровне авторского в*и*дения важно, что неудачный опыт, не реализовавшиеся карьерные планы сыграли для Кати ту же роль, что болезнь и старость для самого Николая Степановича, поставив её лицом к лицу с мучительными экзистенциальными вопросами. Эта параллель ведет читателя к обобщению относительно закономерностей человеческого существования в мире, заслоняемых для героя переживанием собственной ситуации.

Семантика *однообразия* представлена в «Скучной истории» также посредством глагола «знать» в одном из его значений: «знать заранее», предвидеть благодаря неизменно повторяющемуся опыту:

«<…> я **уже знаю**, что через час внизу проснется швейцар <…>» (7, 254);

«Я не пророк, но **заранее знаю**, о чем будет речь» (7, 254);

«Я **знаю**, о чем буду читать <…>» (7, 261);

«<…> я **заранее знаю**, о чем у нас будет разговор» (7, 279);

«<…> **знаю**, что завтра же опять пойду к ней» (7, 291);

«Я **знаю**, ты рассердишься <…>» (7, 297).

В некоторых случаях предсказуемость приобретает абсурдный характер. Такой эффект достигается за счет употребления наречия «вдруг», которое лишается свойственной ему семантики неожиданности и исключительности

событий, поскольку они повторяются неизменно. Согласно теории В. И. Тюпы, подобные ситуации, становясь *обыденными*, *однообразными*, теряют свой статус событий[109]:

«<…> она **вдруг** вспоминает о нашем сыне офицере <…>» (7, 254);

«Жена **вдруг** вспоминает, что я еще не пил чаю, и пугается» (7, 255);

«Среди лекции к горлу **вдруг** подступают слезы <…>» (7, 264);

«Вся кровь **вдруг** отливает от моего мозга <…>» (7, 297);

«<…> жена **вдруг** бледнеет <…>» (7, 297);

«<…> вскрикивает она и **вдруг** вся краснеет» (7, 299).

Действительную непредсказуемость действий, становящихся событиями, наречие «вдруг» начинает определять в пятой и шестой главах, где присутствует «энергетический временной ряд». Действия-события здесь имеют эпизодический характер, они становятся феноменальными, приобретая «пространственно-временную выделенность <…> из социальной ритуальности бессобытийного процесса»[110]. Происходящее здесь определяет потенциальную возможность для героя вырваться из замкнутого круга своей однообразной действительности. Специфичность, исключительность событий способствует выходу его самоосознания на принципиально новый уровень, который мог бы стать оплотом его внутренней целостности:

«Я просыпаюсь после полуночи и **вдруг** вскакиваю с постели» (7, 300);

«Киви-киви! – раздается **вдруг** писк в ночной тишине <…>» (7, 301);

«<…> раздается **вдруг** собачий вой <…>» (7, 302);

«Мне **вдруг** почему-то стало невыносимо тяжело… » (7, 303);

«В начале второго часа **вдруг** раздается стук в дверь» (7, 306);

«Молчание. **Вдруг** она порывисто встает и идет ко мне» (7, 308).

Однако для героя событийная энергия этих действий нейтрализуется дальнейшим течением жизни, в котором он даже не вспоминает о

---

[109]Согласно теории В. И. Тюпы под общенарратологическим событием нами понимается «значимая в рамках некоторой парадигмы альтернативных вариантов (интеллигибельная) конкретность, то есть факт, обладающий собственным значением в меру того, насколько и в какую сторону он отличается от всех прочих, не реализовавшихся в данный момент возможностей» (Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. С. 23).

[110]Тюпа В. И. Нарратология как аналитика … С. 26.

происшедшем в «воробьиную ночь», когда ему все же удалось ненадолго вырваться из своих экзистенциальных границ и вплотную приблизиться к решению проблемы, связанной со смыслом его существования. В итоге, события этой ночи оказываются поворотным пунктом, знаменующим наступление развязки, но только в контексте сюжета, на авторском уровне.

Однообразие жизни представлено в повести и через наречие «давно», употребляющееся в тех случаях, где нужно а) подчеркнуть длительные состояния, утомительные своей неизменностью:

«<…> рассматриваю **давно** знакомые картины и фотографии» (7, 254);

«<…> знакомые, **давно** надоевшие тени <…>» (7, 280);

«Ответ на этот вопрос у меня **давно** уже сидит в мозгу: к Кате» (7, 280);

«Михаилу Федоровичу **давно** уже нужно ехать за границу <…>» (7, 299);

«<…> на столе появляются **давно** знакомые мне две колоды карт <…>» (7, 300);

б) выделить события, отделенные большой временной дистанцией, которая подспудно напоминает герою о длительности его жизни и неуклонном приближении к концу. Употребление этого слова в данном контексте также работает на схематичное разделение героем своего жизненного пространства на «прежде» и «теперь»:

«<…> внутренняя жизнь обеих **давно** уже ускользнула от моего наблюдения» (7, 278);

«<…> **давно** бывшей, скверной привычки дымить от утра до ночи» (7, 279).

Этот мотив реализуется в повести и посредством слов «долго» / «долгий», неизменно имеющих негативную коннотацию:

«<…> я прозевал тот **долгий** процесс, по которому эта перемена совершалась <…>» (7, 278);

«<…> я **долго** глядел с презрением на Гнеккера <…>» (7, 296);

«<…> я спешу переменить разговор и потом **долго** молчу» (7, 299);

«**Долго** я стою среди комнаты неподвижно <…>» (7, 303);

«<…> всё это и многое другое, что было бы слишком **долго** перечислять <…>» (7, 305–306);

«<…> несмотря на tic, сплю крепко и спал бы **долго** <…> (7, 306);

«Я думаю, **долго** думаю и ничего не могу еще придумать» (7, 307);

«Помогите! <…> Ведь вы умны, образованны, **долго** жили!» (7, 309).

Мотив *однообразия* представлен также глаголами «надоесть» и «наскучить»:

«Когда **надоедает** ходить, сажусь за свой стол» (7, 254);

«Извините за неделикатность, но мне, наконец, это **надоело**!» (7, 267);

«<…> знакомые, давно **надоевшие** тени <…>» (7, 280);

«Он <…> скоро **наскучает** мне, и я отсылаю его в кухню <…>» (7, 294);

«<…> достаточно пяти минут, чтобы он **надоел** мне <…>» (7, 295);

«Уберите его от меня, пожалуйста! **Надоел**, выдохся… Ну его!» (7, 299).

Лексическими репрезентантами указанного мотива являются также глаголы «занять» и «развлечь» в значении «развеять скуку»:

«<…> чтобы **занять** свое внимание, заставляю себя считать до тысячи <…>» (7, 254);

«<…> **развлекаю себя** французскими книжками в желтых обложках, <…> они не так **скучны**, как русские <…>» (7, 292);

«<…> я <…> начинаю придумывать, какими бы **занять себя** мыслями» (7, 306).

Однообразие жизни Николая Степановича проявляется и через цветовую гамму, в которой он видит мир и описывает его. Приглушенные цвета, преимущественно *серый,* преобладают в «палитре» героя:

«Вот большой **серый** дом с аптекой <…>» (7, 257);

«Храни его бог от <…> **серых** стен и дверей <…>» (7, 258);

«<…> в окне, за палисадником мелькает его **серая** шляпа <…>» (7, 296);

«<…> зачем я <…> сижу <…> на этой кровати с **чужим серым** одеялом?» (7, 305);

«Не нравится мне Харьков, – говорю я. – **Серо** уж очень. Какой-то **серый город**» (7, 309).

И даже когда герой не использует прямого цветового обозначения, в описании предметов всё равно актуализируется семантика *серого*:

«А вот **мрачные** <…> университетские ворота <…>» (7, 257);

«<…> **ветхость** университетских построек, **мрачность** коридоров, **копоть** стен, **унылый** вид ступеней, вешалок и скамей <…>» (7, 257);

«<…> завтра будет такая же длинная, **бесцветная** ночь, и послезавтра…» (7, 305).

Мотив *серости* представлен в повести и через Катино видение жизни. Николай Степанович, описывая ее квартиру, отмечает, что преобладающими в обстановке комнат являются «линючие, тусклые или матовые цвета» (7, 273). Герой отмечает Катину «боязнь ярких цветов» (7, 274), которая соответствует ее разочарованию по отношению к обществу:

«**Все серо**, бездарно, надуто претензиями…» (7, 287).

Видение мира в серых тонах соответствует как универсальному чеховскому принципу сдержанности «красок», так и стабильной связи «бесцветного» серого цвета с представлением Чехова о небытии. С. А. Лишаев, анализируя характерную для чеховских произведений цветовую гамму, констатирует, что ей чужды яркие, броские тона. Исследователь отмечает, что «в чеховской палитре в принципе преобладает ахроматическая гамма (от белого до черного, с преобладанием серого)» [111].

На устойчиво негативную семантику серого цвета в произведениях Чехова указывает Н. Е. Разумова[112]. Именно через серый цвет (присущий в частности Харькову, который фигурирует не только в «Скучной истории», но и в ряде других произведений писателя и ассоциируется со смертью) Чехов показывает, что окружающий героя мир утратил для него свою былую значимость, жизненную наполненность, став постоянным напоминанием о приближающейся смерти, неизбежность которой парализует душу старого профессора, лишает его способности нормально жить и мыслить.

Таким образом, семантика *однообразия*, реализуемая целым рядом лексических мотивов, воплощает повторяемость, «ритуальность» быта, в форму

---

[111]Лишаев С. А. А. П. Чехов: выразительность невыражения (О метафизическом смысле «сдержанности» и «паузы» в «мире Чехова») // Философия культуры ‘98: Сборник научных статей. Самара: Издательство «Самарский университет», 1998. С. 33.

[112]См.: Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова … С.114.

которого отливается жизнь и который заслоняет от сознания ее неуклонное движение к финалу. Посредством данной семантики в повести представлена внешняя сторона жизни главного героя, внутренне подавленного совсем не бытовыми вопросами. Однако семантический потенциал словесно-образных мотивов, представляющих однообразную действительность Николая Степановича, носит именно бытовой характер. Обыденность повседневности претендует на роль первопричины *скуки* старого профессора: ее образ гнетуще-тягостен для восприятия. Трудно не согласиться с М. Горьким, утверждающим «трагизм мелочей жизни»[113] многих чеховских персонажей. О мучительном давлении житейских мелочей немало высказывался и сам Чехов, в том числе в период работы над повестью:

> «Все это мелочи, пустяки, но не будь этих мелочей, вся человеческая жизнь всплошную состояла бы из радостей, а теперь она наполовину противна»[114].

Болезненное ощущение неизменности быта выступает в повести симптомом нарастающего у героя тяжелого мировоззренческого кризиса. Многократное употребление слов, семантически направленных на воспроизведение героем образа окружающей его унылой, удручающей действительности, соответствует его внутреннему состоянию.

«Уязвленность обыденностью»[115] связана с его духовной активностью: попытками «познать себя», осознанием настоятельной потребности в «общей идее», ее поиском. Однако эта активность носит исключительно «центростремительный» характер: она всегда направлена внутрь жизненного пространства затронутых ею персонажей (Николая Степановича и Кати), замыкая их в рамках своих отдельных судеб, не открывая выхода. Поэтому внутреннее состояние героя более точно характеризуется мотивами,

---

[113] Белкин А. А. Чехов Антон Павлович // Большая советская энциклопедия. Т. 47 / Гл. ред. Б. А. Введенский. М.: Большая сов. энцикл., 1957. С. 277.

[114] Из письма А. П. Чехова А. С. Суворину от 17 октября 1889 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 3. С. 266).

[115] Хализев В. Е. Художественное миросозерцание Чехова и традиция Толстого // Чехов и Лев Толстой. М.: Наука, 1980. С. 40.

представляющими семантику *отчуждения*, анализу которых посвящен следующий раздел.

1.2.2. Реализация семантики *отчуждения*

Если семантика *однообразия* характеризует жизнь мира, который окружает героя, то семантика *отчуждения* характеризует его собственное самоощущение. Первая соответствует определению прилагательного «скучный» в словаре С. И. Ожегова как «наводящий скуку, неинтересный», вторая – «испытывающий скуку, невеселый»[116]. Безусловно, между этими группами значений есть достаточно очевидные переклички, что не отменяет специфики каждой.

Герой повести отмечает у себя утрату связи с близкими людьми и окружающим миром. Семантика *отчуждения* реализуется в ряде мотивов, прежде всего мотиве *равнодушия*, имеющем множество вариаций. *Равнодушие* диагносцируется Николаем Степановичем не только у себя самого, но и у других:

> «Сижу я неподвижно, ни о чем не думая и **не чувствуя никаких желаний**; если передо мной лежит книга, то машинально я придвигаю ее к себе и читаю **без всякого интереса**» (7, 254);
>
> «<…> теперь сидит рыжий купец, **очень равнодушный** человек <…>» (7, 257);
>
> «А вот <…> **скучающий** дворник в тулупе, метла, кучи снега…» (7, 257);
>
> «Мне не нравится, <…> что они беспечны и **часто равнодушны** <…>. Они <…> **совершенно равнодушны** к таким классикам, как, например, Шекспир, Марк Аврелий <…>» (7, 288);

---

[116] Ожегов С. И., Н. Ю.Шведова. Толковый словарь … С. 105.

«И тот час же я воображаю, как товарищ <…> скажет **равнодушным** тоном <…>» (7, 290).

Мотив *равнодушия* реализуется и через отмечаемое у Кати отсутствие интереса к жизни:

«И уж она **не любопытна**, как была прежде. Вопросов она уж мне не задает, как будто все уж испытала в жизни и не ждет услышать ничего нового» (7, 274).

Равнодушно-пассивное отношение Николая Степановича и Кати к окружающей жизни постепенно усиливается, перерастая во внутреннюю изоляцию от нее. Подготавливаемый первыми пятью главами, мотив *равнодушия* в полной мере реализуется в последней, шестой главе, где герой, подвергая рефлексии свое душевное состояние, определяет его как «паралич души, преждевременную смерть» (7, 306):

«<…> в последнее время я так **оравнодушел** ко всему, что мне положительно **все равно**, куда ни ехать <…>» (7, 304);

«<…> теперь же я могу <…> совершенно **равнодушно** думать о том, что завтра будет такая же длинная, бесцветная ночь, и послезавтра. . . » (7, 305);

« Пугает меня не поступок Лизы и Гнеккера, а мое **равнодушие**, с каким я встречаю известие об их свадьбе» (7, 306);

«<…> теперь я **равнодушен** и не замечаю рассвета» (7, 307).

Равнодушие осознается героем как симптом болезненных изменений, надвигающейся катастрофы:

«Разве мир стал хуже, а я лучше, или раньше я был слеп и **равнодушен**?» (7, 282);

«Чтобы занять себя мыслями, я становлюсь на прежнюю свою точку зрения, когда не был **равнодушен** <…>» (7, 305).

Однако слово «равнодушен» вкрадывается и в воспоминания героя о прошлой жизни:

«Прежде я любил обед или был к нему **равнодушен** <…>» (7, 277).

Эта «оговорка» подчеркивает новое качество нынешнего *равнодушия* героя, которое заключается в капитуляции перед непомерностью того, что ему открылось и требует его реакции.

Немаловажным мотивом, формирующим семантику *отчуждения*, является *лень*. Он связан в основном с Катей, у которой *лень* служит выражением апатии и душевного томления. В обстановке ее квартиры Николай Степанович отмечает именно господство *лени*:

«Для **ленивого** тела – мягкие кушетки, мягкие табуретки, для **ленивых** ног – ковры, для **ленивого** зрения – линючие, тусклые или матовые цвета; для **ленивой** души – изобилие на стенах дешевых вееров и мелких картин <…>. Все это <…> помимо душевной **лени**, свидетельствует еще и об извращении естественного вкуса» (7, 273–274).

С *ленью* тесно связана и *небрежность*, которая отмечается только в отношении Кати:

«Одета она по-прежнему красиво и просто, но **небрежно**…» (7, 274);

«<…> из ее **небрежно** сделанной прически непременно падают на пол две-три шпильки» (7, 274–275).

Мотив *лени* также реализуется через семантику глагола «лежать», ассоциирующегося в контексте «Скучной истории» не просто с отдыхом, необходимым для восстановления сил, а с бесцельным и бездеятельным времяпрепровождением:

«По целым дням Катя **лежит** на кушетке и читает книги <…>» (7, 274);

«<…> видно, что и платью и прическе немало достается от кушеток и качалок, на которых она **лежит** по целым дням» (7, 274);

«По обыкновению, она **лежит** на турецком диване или на кушетке и читает что-нибудь. Увидев меня, она **лениво** поднимает голову <…>» (7, 280).

То же и про студента-«сангвиника», пытающегося сдать экзамен Николаю Степановичу:

«<…> лицо благодушное, несколько помятое от <…> **долгого лежания** на диване <…>» (7, 266).

В связи с ним возникает производное от «лени» слово «лентяй»:

«Аргумент, который все **лентяи** приводят в свою пользу <…>» (7, 265);

«<…> глухо спрашивает **лентяй**» (7, 266).

С самим Николаем Степановичем один раз соотносится слово «ленивый»:

«С больною совестью, унылый, **ленивый**, едва двигая членами, <…> я ложусь в постель и скоро засыпаю» (7, 291).

Использование родственных слов с этой семантикой подчеркивает качественное различие *лени*, с одной стороны, у Николая Степановича и Кати и, с другой стороны, у студента. При всём внешнем несходстве между главным героем, прожившим полную труда жизнь, и Катей, смолоду опустившей руки, их роднит экзистенциальный характер пассивности. Что же касается студента-«сангвиника», то природа его *лени* иная: он просто не хочет утруждать себя учебой, нисколько не чувствуя экзистенциального трагизма и оттеняя по контрасту Николая Степановича и Катю. Однако в словесной ткани повести все трое объединяются благодаря общему мотиву, что в очередной раз ведет к расширению ситуации главного героя далеко за пределы отдельной судьбы.

Семантика *отчуждения* охватывает не только отношения с окружающими. Николай Степанович находится в «пограничной ситуации», на последнем рубеже жизни, когда она предстает как уже практически оконченная. Он часто становится на позицию внешнего наблюдателя, охватывая ее как завершенное целое, что в принципе возможно лишь из-за ее пределов, со стороны. (Потому вполне логично эта семантика находит свое полное воплощение в экзистенциальных мотивах, которые будут рассмотрены ниже):

«<…> если оглянуться назад, то **вся моя жизнь представляется мне** красивой, талантливо сделанной композицией» (7, 284).

В первоначальном варианте повести семантика *отчуждения* была заявлена уже в такой сильной позиции, как заглавие произведения: «Мое имя и я». Несмотря на выбор другого названия, тема *отчуждения* героя от своего имени сохранилась и проходит через всю повесть. Николай Степанович отмечает, что его имя является частью культуры, где оно существует свободно, не зная никаких границ, в отличие от него самого, физически ограниченного, обреченного на смерть. Отчуждение героя от своего имени прямо реализуется

через окрашенные мрачным юмором суждения о нем как о чем-то постороннем, чуждом «обладателю»:

«Это **мое имя популярно**. <…> **пожаловаться ему не на что**. **Оно счастливо**» (7, 251);

«<…> но, грешный человек, **не люблю я своего популярного имени**. Мне кажется, как будто **оно меня обмануло**» (7, 306);

«Теперь **мое имя безмятежно гуляет** по Харькову; месяца через три **оно**, изображенное золотыми буквами на могильном памятнике, **будет блестеть, как самое солнце**, – и это в то время, когда **я буду уж покрыт мохом**…» (7, 308).

Ситуация обособленного, отчужденного существования «имени» намечена в повести и применительно к Михаилу Федоровичу, своей личной неустроенностью контрастирующему со «счастливой» «фамилией»:

«Происходит он от старинной дворянской **фамилии**, довольно счастливой и талантливой, играющей заметную роль в истории нашей литературы и просвещения» (7, 284).

В повести выстраивается семантическая цепочка «имя – чин – известность», обозначающая нематериальную, номинативную сторону человеческой жизни, которая иронически обвиняется героем в проблемах другой стороны – материальной, – однако это лишь подчеркивает их несвязанность, что является в конечном итоге сутью экзистенциального прозрения Николая Степановича:

«И, **попрекнув меня моим именем и чином**, она наконец уходит» (7, 256);

«**Генеральский чин и известность отняли у меня** навсегда и щи, и вкусные пироги, и гуся с яблоками, и леща с кашей. **Они же отняли у меня** горничную Агашу, говорливую и смешливую старушку <…>» (7, 277).

В последней главе Николай Степанович делает парадоксальный саркастический вывод о разобщенном существовании «имени» и «тела»:

«Очевидно, **громкие имена** создаются для того, чтобы **жить особняком, помимо тех, кто их носит**» (7, 308).

Разрыв между номинативной и физической сторонами подчеркивается повествованием о себе в третьем лице:

«**Мое превосходительство** ведут на улицу, сажают на извозчика и везут. <…> После двухчасовой езды **мое превосходительство** ведут в нижний этаж дачи и помещают **его** в небольшой, очень веселенькой комнатке <…>» (7, 291–292).

Он реализуется и на уровне синтаксиса:

«Если бы меня спросили: что составляет теперь главную и основную черту **твоего** существования**?** Я ответил бы: бессонница» (7, 252).

Здесь разделение сложноподчиненного предложения на две автономные части придает фразам парадоксальный вид некоего диалога-интервью, которое в принципе возможно по отношению к знаменитости, но помечено комическим оттенком благодаря невозможному в таком случае обращению на «ты». Это подчеркивает расхождение между номинально-статусным и реальным положением Николая Степановича.

Семантика *отчуждения* реализуется на протяжении всего произведения через мотив *машинальности,* характеризующий механические действия героя, происходящие без участия его сознания:

«<…> если передо мной лежит книга, то **машинально** я придвигаю ее к себе <…>» (7, 254);

«<…> недавно в одну ночь я прочел **машинально** целый роман <…>» (7, 254);

«Я слушаю, **машинально** поддакиваю <…>» (7, 255);

«И когда, наконец, я возвращаюсь к себе в кабинет, **лицо мое всё еще продолжает улыбаться**, должно быть, **по инерции**» (7, 265);

«Изредка я задаю ей **машинально** какой-нибудь вопрос <…>» (7, 274);

«**Машинально** я прочитываю объявления на первой странице <…>» (7, 308).

Эта внутренняя разобщенность косвенно проявляет себя и через использование героем цитат, чужого слова, для выражения собственных чувств и мыслей. Так, описывая свои лекции, он прибегает к цитате из «Мертвых душ»: «<…> фразы длинной вереницей вылетают из моей души и – *пошла*

писать губерния![117]» (7, 261). Или, говоря о своем прозекторе Петре Игнатьевиче, герой использует непрямую цитату из «Гамлета»: «<…> до Гекубы ему нет никакого дела[118]» (7, 260). В четвертой главе Николай Степанович, глядя на Гнеккера, «ни с того ни с сего выпалил» (7, 296) строки из басни Крылова: «*Орлам случается и ниже кур спускаться, / Но курам никогда до облак не подняться*[119]…» (7, 296).

К цитате (из лермонтовской «Думы») прибегает и Михаил Федорович: «Измельчала нынче наша публика <…> Вот уж именно: “*Печально я гляжу на наше поколенье!*[120]”» (7, 287).

Доминирующий в повести иронический тон, подчеркивая зазор между мыслью (чувством, ощущением) героя и формой выражения, реализует семантику *отчуждения* на стилистическом уровне. На сюжетном уровне он представлен отчуждением героя от самых близких ему людей: «жена, дочь, даже Катя воспринимаются героем отчужденно и обобщенно – как составляющие обманувшей его жизни»[121]:

> «<…> всё мое участие в ее (Катиной. – *С. С.*) судьбе выражалось только в том, что я много думал и писал длинные, скучные письма, которых я мог бы совсем не писать. А между тем ведь я заменял ей родного отца и любил ее, как дочь!» (7, 273);
>
> «<…> я чувствую, что у меня уже нет семьи <…>» (7, 291).

Семантика *отчуждения* тесно связана с мотивом *одиночества*, который вводится в самом начале произведения через замечание героя, что дружить ему теперь не с кем. Практически полное отсутствие социальных связей, значимого для него общения является одним из ключевых моментов в пространственной

---

[117] Выделенное выражение – цитата из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 6. Мертвые души. Том первый. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 164).

[118] В оригинале: «Что ему Гекуба, / Что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?» (Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии. Т. 2: Пер. с англ. М.: Худож. лит., 1989. С. 190).

[119] Выделенные строки из басни И. А. Крылова «Орел и куры» (Крылов И. А. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1946. С. 31).

[120] Выделенная строка – первая в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Дума» (Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. Л.: Сов. писатель. Ленингр. Отд-ние, 1989. С. 29).

[121] Разумова Н. Е. «Скучная история» А. П. Чехова … С. 165.

организации «Скучной истории»: Николай Степанович замкнут в кабинете, где ведет свои записки, в спальне, где остается наедине с собой во время бессонницы, в гостиничном номере, находящемся в чужом незнакомом городе. Физическое и духовное обособление героя от людей приобретает инерционный характер, а попытки старого профессора выйти из «кабинетного» жизненного пространства (в первой главе – в университет, в третьей – в общение с Катей, в четвертой – в сопереживание близким) лишь усиливают чувство *одиночества*, становящееся необратимым в последней главе повести, где оно непосредственно смыкается со смертью:

> «Сижу я **один одинешенек** в чужом городе, на чужой кровати, тру ладонью свою больную щеку… <…> все это не помешает мне умереть <…> в **совершенном одиночестве**…» (7, 305–306).

Мотив *одиночества* реализуется в конце повести через разобщенное, изолированное положение персонажей: Николай Степанович остается в Харькове, его жена находится дома, дочь тайно обвенчалась с Гнеккером, Катя уезжает «в Крым… то есть на Кавказ» (7, 310).

Еще одной семантической составляющей *отчуждения* является *угрюмость*, ведущая к коммуникационным сбоям:

> «А я **угрюм**» (7, 278);
>
> «<…> говорю я **угрюмо**» (7, 280);
>
> «<…> **угрюмо** вставляет Катя» (7, 290);
>
> «<…> я с Петром Игнатьевичем нелюбезен, молчалив, **угрюм** <…>» (7, 295);
>
> «<…> я <…> **угрюмо** бормочу <…>» (7, 296).

Мотив *угрюмости* функционирует в середине повести, где семантические составляющие *однообразия* и *отчуждения* тесно переплетаются. При внимательном прочтении становится ясно, что мрачное настроение персонажей является в большей степени результатом их внутреннего дисбаланса, чем реакцией на дурную действительность. В пятой и шестой главах *угрюмость* сменяется более тяжким состоянием – апатией; становится очевидной пограничность жизненной ситуации как Николая Степановича, так и Кати,

когда семантический комплекс *однообразия* и *отчуждения* выявляет потенциал экзистенциальной направленности, предваряя трагичность финала.

Семантика *отчуждения*, последовательно реализуемая в произведении, находит наиболее полное воплощение в заключительной главе «Скучной истории». Последняя встреча Николая Степановича и Кати характеризуется ущербной словесной коммуникацией:

«Что же вы **не здороваетесь**?» (7, 308);

«**Молчание**» (7, 308);

«Наступает **молчание**» (7, 309);

«<…> и все это **молча** и не спеша» (7, 309);

«Еще одна минута проходит в **молчании**» (7, 309);

«Я **молча** провожаю ее до дверей…» (7, 310).

Разобщение проявляется и в неадекватном восприятии слов другого. Так, Николай Степанович характеризует собственную ситуацию выражением «<…> **незадолго** перед смертью» (7, 309), однако в Катином «Я **ненадолго** сюда…» (7, 310) не улавливает точно такого же вербального указания на ее скорый конец. В этом контексте его последний вопрос, заданный в ответ на ее слова «В Крым… то есть на Кавказ» (7, 310), «**Надолго?**» (7, 310), звучит уже бессмысленно ввиду отсутствия у Кати будущего.

Таким же нарушением коммуникации характеризуется и разговор о серости Харькова. Николай Степанович делает вид, что имеет в виду только неприятный ему цвет города:

«Не нравится мне Харьков <…> **Серо** уж очень. Какой-то **серый** город» (7, 309),

Катя – что понимает его слова именно в таком, внешне-эстетическом смысле:

«Да, пожалуй… **Некрасивый**» (7, 310),

тогда как каждый из них вполне определенно имеет в виду мертвенность окружающей обстановки, которая соотносится с ощущением наступающей смерти. Но это общее обоим ощущение не объединяет, а разъединяет их.

Нарушение словесной коммуникации дополняется отсутствием зрительного контакта – ответного взгляда Кати:

«**Она** садится и продолжает, заикаясь и **не глядя** на меня <…>» (7, 308);

«**Я гляжу** на нее и мне стыдно, что я счастливее ее» (7, 309);

«**Катя** <…>, **не глядя** на меня, протягивает мне руку» (7, 310);

«Но **она не глядит** на меня <…>. Вот она <…> идет по длинному коридору, **не оглядываясь**. Она знает, что **я гляжу** ей вслед, и, вероятно, **она** на повороте **оглянется**.

Нет, **не оглянулась**» (7, 310).

Именно посредством одного из наиболее активных словесных мотивов, обозначающих общение, – слов с корнем «гляд-» / «глян-» / «гляж-» – в повести акцентируется разорванность связи между персонажами, которая по сути является внешним проявлением их внутренней обособленности, замкнутости каждого на своей экзистенциально-невыносимой ситуации.

Сцена расставания Николая Степановича и Кати повторяется в повести дважды: сначала в конце пятой главы, где Катино «прощайте…» остается без его ответного слова:

«<…> она уходит так быстро, что я не успеваю даже сказать ей прощай» (7, 304),

и в финале, где Николай Степанович прощается с Катей окончательно:

«Прощай, мое сокровище!» (7, 310).

По словам И. Н. Сухих, Чехов дарит своему герою на пороге смерти «мгновение истины, красоты, которое уже ничего не изменит»[122], но которое является таким нужным и долгожданным для него. В. Я. Линков усматривает в последних словах героя «особый статус вечности»[123]. Однако нельзя не заметить, что Николай Степанович прощается с Катей как с принадлежностью своей собственной жизни («**мое** сокровище»), до конца оставаясь в прежней отчуждённости.

Семантика *отчуждения* реализуется и заглавным мотивом *скучный / скука / скучать*, описывающим отстраненно-равнодушное состояние

---

[122] Сухих И. Н. «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990.С. 75.

[123] Линков В. Я. Скептицизм и вера Чехова / В. Я. Линков. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1995. С. 63.

персонажей, бессодержательность и бесплодность их общения, бесполезность совершаемых ими действий, отсутствие интереса к чему-либо:

«А вот <…> **скучающий** дворник в тулупе <…>» (7, 257);

«Становится **скучно»** (7, 266);

«Докторант <…> с достоинством выдержит **скучный** диспут и получит не нужную ему ученую степень» (7, 267–268);

«В ответ я послал Кате длинное и, признаться, очень **скучное** письмо» (7, 272);

«<…> я много думал и писал длинные, **скучные** письма <…>» (7, 273).

Наряду со словом «скучно» в повести присутствует «нескучно», имеющее семантический потенциал «хорошо» и подразумевающее обратное сопоставление: «скучно» – значит «плохо»:

«Чтобы читать хорошо, то есть **нескучно** <…>» (7, 261);

«Когда актер <…> старается убедить меня во что бы то ни стало, <…> что “Горе от ума” **не скучная** пьеса, то на меня от сцены веет тою же самой рутиной, которая **скучна** мне была еще 40 лет назад <…>» (7, 270);

«<…> французские книжки <…> не так **скучны**, как русские <…>» (7, 292).

Через мотив *скуки* передается возрастающее недовольство героя окружающей действительностью, являющееся результатом углубления его внутреннего конфликта:

«Прежде я любил обед или был к нему равнодушен, теперь же он не возбуждает во мне ничего, кроме **скуки** и раздражения» (7, 277);

«Обед у нас проходит **скучнее**, чем зимою» (7, 296).

Слова «скука» / «скучища» в контексте саркастического тона высказываний приобретают значение невыносимого душевного состояния, соотносимого со смертью:

«**Скучища** страшная, мухи мрут. Эту **скучищу** можно сравнить только разве с тою, какая бывает у нас в актовом зале на годичном акте, когда читается традиционная речь, чтоб ее чёрт взял» (7, 285);

«Бедняги окоченели от **скуки** <…>» (7, 285).

Употребление слов с корнем «скук-» / «скуч-» заканчивается в середине четвертой главы. Дальше *скука* прямо не называется, но воссоздается

посредством других мотивов, всё более явно обнаруживающих свое экзистенциальное содержание. В пятой главе, где *скука* является «предвосхищением небытия»[124], доминируют мотивы *тяжести*, *темноты*, *страха*, *молчания*, *тишины.* Соответствующая *скуке* семантика наиболее полно передается с помощью в значительной мере синонимичного слова «нудно»:

> «<…> на душе тяжко, **нудно**, так что даже жаль, что я не умер внезапно» (7, 303).

В шестой главе она результирует из мотивов *бессонницы*, *равнодушия*, *молчания, тишины*, *холода и одиночества*, но главным образом – *смерти*, поскольку здесь говорится уже о ее непосредственной, осязаемой близости.

Таким образом, различные словесно-образные мотивы с семантикой *отчуждения* характеризуют углубляющийся разлад с окружающим миром не только у главного героя, погруженного в неотступные мысли о смысле жизни, но и у непосредственно следующей за ним Кати и функционируют в тесном взаимодействии с мотивами экзистенциального характера, о которых речь пойдет в следующем разделе.

1.2.3. Экзистенциальные мотивы в повести

Экзистенциальные мотивы плотно пронизывают текст повести. Они передают «фундаментальное настроение» произведения. Одним из таких мотивов является мотив *тяжести*, характеризующий угнетенное душевное состояние главного героя и других персонажей:

> «<…> что прежде давало мне повод только сказать лишний каламбур и добродушно посмеяться, родит во мне теперь **тяжелое чувство**» (7, 282);
>
> «В самом деле, эти отношения так грубы, что о них можно говорить только с **тяжелым чувством**» (7, 293);

---

[124] Семкин А. Д. Скучные истории о скучных людях? [Электронный ресурс] … URL: http://magazines.russ.ru/neva/2012/8/s12.html (дата обращения: 19.10.2013).

«Не нужно плакать. Мне самому **тяжело**» (7, 302);

«<…> просто на душе **тяжко** <…>» (7, 303).

Жена Николая Степановича: «Ради бога, Николай Степаныч! <…> Ради бога, сними с меня эту **тяжесть**! Я страдаю!» (7, 280).

Лиза: «Папа мой добрый… <…> Я не знаю, что со мною… **Тяжело**!» (7, 302).

Николай Степанович о Лизе: «На душе у девочки какая-то **тяжесть** <…>» (7, 302).

Катя: «Простите <…>. Мне вдруг почему-то стало невыносимо **тяжело**… <…> Ах, если б вы знали, как мне было **тяжело**!» (7, 303).

Употребление слов с корнем «тяж–» сконцентрировано в пятой, кульминационной главе произведения. Здесь *тяжесть* являет собой остро переживаемое экзистенциальное томление, которое охватывает не только персонажей, но и животный мир повести (вой собак, крик сов). При этом, несмотря на однотипность испытываемого всеми чувства, каждый остается погруженным в свою личную бытийную ситуацию: Николай Степанович не осознает проблем Лизы и Кати, а они обе обращаются к нему только за помощью, не замечая его собственных душевных страданий.

Существенна в повести также семантика *страха*, которая реализуется в мотивах, градирующих от *боязни* до *страха* и *ужаса*:

«В это время я **боюсь**, чтобы кто-нибудь не вошел, **боюсь** внезапно умереть <…>» (7, 280);

«Я и ненавижу, и презираю, и негодую, и возмущаюсь, и **боюсь**» (7, 282);

«Вероятно, лицо мое **ужасно** <…>» (7, 297).

Сам герой комментирует чувство *страха* лишь однажды в связи со своей боязнью швейцаров и театральных капельдинеров:

«Говорят, что кажется **страшным** только то, что непонятно» (7, 293).

Здесь заслуживает внимания характерная особенность произведения: соответственно господствующему в нем ироническому тону принципиально важная мысль оказывается высказанной по нелепо-смешному поводу, не утрачивая при этом своей значимости.

Страх, вызванный соприкосновением с неизвестностью наступающей смерти, не только испытывается самим Николаем Степановичем, но и проецируется им на окружающих его людей, что расширяет для читателя обобщение, которое самому герою кажется невероятным:

> «И в это время мое положение представляется таким **ужасным**, что мне хочется, чтобы все мои слушатели **ужаснулись**, вскочили с мест и в **паническом страхе**, с отчаянным криком бросились к выходу» (7, 264).

В пятой главе семантика *страха* достигает кульминации, особенно благодаря контрасту с окружающей героя предельно мирной обстановкой:

> «Боже мой, как **страшно**! Выпил бы еще воды, но уж **страшно** открыть глаза и **боюсь** поднять голову. **Ужас** у меня безотчетный, животный, и я никак не могу понять, отчего мне **страшно** <…>» (7, 301).

Кульминация мотива совпадает с кульминацией сюжета, который для героя, выступающего автором «Записок», организуется его рефлексией над трагическим разрывом между духовной и материально-телесной сторонами его жизни («Мое имя и я»). Здесь эта рефлексия подчеркнуто капитулирует перед бессознательным ощущением («ужас <…> безотчетный, животный»), уступая место более высокой, авторской инстанции, которая проявляет себя не в прямых вопросах и попытках дать на них ответ, а чисто художественным путем: эпизод пробуждает, не конкретизируя их, обширные литературно-культурные ассоциации, связанные с контрастом природного покоя и смятенного человеческого существа (паскалевско-тютчевский «мыслящий тростник», «Лесной царь» Гете-Жуковского, «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, «равнодушная природа» Пушкина и Тургенева, «арзамасский ужас» Толстого и многое другое). Ситуация героя получает таким образом новый, поистине универсальный масштаб, не осознаваемый им самим.

Наивысшее проявление *страха* – *ужас* – всегда связано у Николая Степановича с темным временем суток. И. В. Грачева отмечает, что в эпоху написания «Скучной истории» в науке существовало мнение о сильном

влиянии *темноты* на человеческую психику[125]. Этот факт, очевидно, интересовал Чехова, поскольку не только в данной повести, но и в ряде других произведений события, происходящие в ночной *темноте*, являются кульминационными моментами произведений. И. В. Грачева полагает, что тема ночи и влияния *темноты* на человека стала «в творчестве Чехова одним из важнейших идейнообразующих лейтмотивов»[126].

В повести *темнота* обособляет Николая Степановича от привычного окружения, оставляет наедине с самим собой, концентрируя его внимание на своем душевном состоянии и мыслях. В темноте обостряется внутреннее напряжение героя, его «нервное возбуждение достигает своего высшего градуса» (7, 280), обнажая *страх* приближающейся смерти, который не так остро ощущается при свете дня. Ср.:

> «Далее еду по полю мимо кладбища, которое не производит на меня ровно никакого впечатления, хотя я скоро буду лежать на нем <…>» (7, 291);
>
> «Я просыпаюсь после полуночи и вдруг вскакиваю с постели. Мне почему-то кажется, что я сейчас внезапно умру. <…> душу мою гнетет **такой ужас**, как будто я вдруг увидел громадное зловещее зарево.
>
> <…> **Жутко**» (7, 300 – 301).

Ночные бдения Николая Степановича провоцируют и концентрируют его экзистенциальные раздумья. В последней главе его неподвижное пребывание в *темноте* и *тишине* гостиничного номера является метафорическим аналогом небытия и обусловливает непосредственное соприкосновение со смертью, ее «репетицию».

В связи с этим существенное экзистенциальное значение имеет мотив *бессонницы*. Он реализуется в большей или меньшей степени в каждой главе произведения. Т. А. Шеховцова отмечает, что отсутствие власти сна в ночном лунном мире Чехова является характерной особенностью многих его

---

[125] Грачева И. В. А. П. Чехов – естественник и художник // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск, 1993. С. 12.

[126] Там же. С. 15.

произведений[127]. Бессонница составляет главную и основную черту настоящей жизни Николая Степановича, являя собой нечто неестественное в его существовании, отличающее его от других членов семьи («Не спать ночью – значит, каждую минуту сознавать себя ненормальным, а потому я с нетерпением жду утра и дня, когда я имею право не спать» (7, 254)).

В первых четырех главах повести мотив *бессонницы* реализуется только с формальной стороны: в первой главе дается описание бессонной ночи и состояния героя, при этом на первый план выходит томительно *долгое течение времени*, которое проводит Николай Степанович в ожидании рассвета, а также бессмысленность и бессодержательность действий, совершаемых им, чтобы сделать это течение для себя менее заметным.

Необыкновенно *медленное* течение времени (делающее его отрезки непомерно *длинными*), чаще ощущаемое Николаем Степановичем во время бессонницы, в сущности выступает аналогом его перехода в вечность, остановки времени после его смерти, прижизненным погружением в нее:

> «Антракты коротки, но кажутся **чрезмерно длинными** <…>» (7, 277);
>
> «**Время идет медленно**, полосы лунного света на подоконнике не меняют своего положения, точно застыли. . . Рассвет еще не скоро» (7, 303);
>
> «Последние месяцы моей жизни, пока я жду смерти, кажутся мне гораздо **длиннее** всей моей жизни. И никогда раньше я не умел так мириться с **медленностью времени**, как теперь» (7, 305).

В *бессоннице* Николай Степанович видит причину новых мыслей, которые сделали невыносимыми последние дни его жизни, мучая своим постоянным присутствием. Вплоть до пятой главы *бессонница* выступает как данность с уже обозначенными характеристиками:

> «<…> мне кажется, что уже ночь и что уже начинается моя проклятая **бессонница**» (7, 280);
>
> «<…> я ложусь в постель и скоро засыпаю. А потом – **бессонница**…» (7, 291);

---

[127] См.: Шеховцова Т. А. Чеховская селенология: мир параллельных возможностей // Русистика. Сборник научных трудов: Выпуск 12. Киев: Изд-во «Киевский университет», 2012. С. 78.

«Ночью по-прежнему **бессонница** <…>» (7, 292).

В пятой главе мотив *бессонницы* реализуется уже с содержательной стороны: описание бессонной ночи становится моментом наивысшего напряжения в развитии сюжета. В силу всеохватывающего экзистенциального томления, являющегося не только состоянием персонажей повести, но и в принципе свойством человека как смертного существа, наделенного сознанием, эта глава выделяется на фоне остальных, оказывается кульминационной. В «воробьиную ночь» не спят все, даже дворовые собаки, вой которых вдруг раздается в тишине, пугая Николая Степановича и предвещая нечто страшное. Здесь мотив *бессонницы* тесно переплетается с мотивами *темноты* и *страха*. Все испытывают мучительную душевную тяжесть, но никто не может себе ее объяснить, сохраняя и в этой внешне объединяющей ситуации внутреннюю отчужденность от других.

Бессонница становится ключевым моментом и финального, харьковского эпизода повести, где Николай Степанович проводит всю ночь в поисках ответа на мучительные вопросы.

Существенную роль для формирования экзистенциальной семантики в повести играет мотив *холода*, посредством которого представлено внутреннее состояние персонажей, «экзистенциально ощущаемое состояние дисгармонии»[128]:

«Я **холоден**, как мороженое» (7, 256);

«Я работаю, а Катя сидит недалеко от меня на диване, молчит и кутается в шаль, точно ей **холодно**» (7, 274);

«Выражение (лица Кати. – *С. С.*) теперь **холодное**, **безразличное**, **рассеянное** <…>» (7, 274);

Михаил Федорович: «Здравствуйте. Чай пьете? Это очень кстати. Адски **холодно**» (7, 284).

Холод сопровождает персонажей до конца повести. В последних главах (пятой и шестой) он вполне определенно соотносится со смертью. Физические

[128] Олейник А. Н. «Мы давно уже едем, давно страдаем» (Об одном мотиве чеховских произведений) // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2010. Вып. 4. С. 27.

метания Николая Степановича в «воробьиную ночь» сопровождаются его ощущением *холода* во всем теле, из-за которого он не может понять, по какую сторону от «границы жизни и смерти» находится:

> «Щупаю у себя пульс и, не найдя на руке, ищу его в висках, потом в подбородке и опять на руке, и всё это у меня **холодно**, склизко от пота» (7, 301);
>
> «Спине моей **холодно**, <…> и такое у меня чувство, как будто смерть подойдет ко мне непременно сзади, потихоньку. . . » (7, 301).

В финале повести мотив *холода* помогает раскрыть подлинный смысл отъезда Кати «в Крым... то есть на Кавказ» (7, 309), обозначающего ее намерение уйти из жизни:

> «Нет, благодарю, – отвечает она **холодно**» (7, 309);
>
> «Катя встает и, **холодно** улыбнувшись, не глядя на меня, протягивает мне руку. <…> рука у нее **холодная**, словно чужая» (7, 310).

Последняя сцена – прощание Николая Степановича и Кати, ее уход и его финальная реплика – проходит под знаком молчания и сменяющей его тишины.

Мотивы *молчания* и *тишины*, являющиеся близкими по своему содержанию, теснейшим образом переплелись в «Скучной истории». Эпштейн отмечает, что «внешне, по своему акустическому составу, молчание тождественно тишине и означает отсутствие звуков»[129]; однако по своим функциям *молчание* соотносимо с разговором, оно обладает определенным коммуникативным смыслом, в отличие от *тишины*, которая обозначает беззвучие ввиду отсутствия разговора как такового. *Тишина* неприятна герою, она воспринимается им как тяжелое *молчание* в ответ на его вопрошание, постоянно обращенное к миру. Отсутствие ответа обостряет чувство одиночества героя, обнажает его страх остаться наедине с самим собой, со своими мыслями, которые отравляют его:

> «Наступает **тишина**. <…> Становится **скучно**» (7, 266);
>
> «**Тишина**, не шевельнется ни один лист» (7, 301);

---

[129]Эпштейн М. Слово и молчание в русской культуре [Электронный ресурс] // Журнальный зал: «Звезда». Философский комментарий. 2005. № 10. URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/10/ep12.html (дата обращения: 15.07.2013).

«**Тишина мертвая**, **тишина**, что <…> даже в ушах звенит» (7, 303).

Николаю Степановичу неприятно и то, что так или иначе связано с *тишиной*:

«<…> он **тихим**, ровным голосом <…> рассказывает мне разные <…> новости <…>. От его **тихого**, ровного голоса <…> я **чахну**…» (7, 295).

В финале произведения именно наступление *тишины* обозначает окончательный обрыв связи героя с миром:

«Черное платье в последний раз мелькнуло, **затихли шаги… Прощай, мое сокровище!**» (7, 310).

Еще одним невербальным феноменом, акустически тождественным *молчанию* и *тишине*, является *пауза*[130], которая, в отличие от *молчания*, не представляет собой нереализованную речевую интенцию. С. А. Лишаев выделяет специфически чеховское использование *пауз* как «эстетически и онтологически выразительное "невыражение", то есть такое молчание, которое воспринято как значащее и онтологически настраивающее "отсутствие"»[131]:

«**Пауза**. Мне приходит охота немножко помучить студента…» (7, 266).

Пауза, как перерыв в потоке речи, может быть обозначена и пунктуационно – через многоточие. В «Скучной истории» этот знак в таком качестве встречается 99 раз, например:

«Мне вдруг почему-то стало невыносимо тяжело**…** Я не выдержала и поехала сюда**…** У вас в окне свет и**…** и я решила постучать**…** Извините**…** Ах, если б вы знали, как мне было тяжело!» (7, 303).

Примечательно, что чаще всего многоточие, как и вербальное обозначение *тишины*, употребляется в пятой главе (многоточие – 40 раз, «тишина» – 3 раза). Именно здесь, в *тишине*, разрываемой собачьим воем и криком сов, с постоянными *паузами* в потоке мыслей профессора и его диалогах с женой, дочерью и Катей, происходит кульминация сюжета, «воробьиная ночь», когда и Николаю Степановичу, и Лизе, и Кате становится невыносимо тяжело на душе. Все это подготавливает «тишину финальной

---

[130]См.: Д. Б. Мухаметов. Молчание как компонент русской культуры // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2012, № 5 (3). С. 80.

[131]Лишаев С. А. А. П. Чехов: выразительность невыражения … С. 38.

паузы»[132] повести. В последней главе, в *тишине*, в одиночестве, главный герой размышляет о смысле своей жизни. Его разговор с Катей сопровождается многократным *молчанием* обоих.

Феномен *молчания*, занимающий важное место в творчестве Чехова в целом, играет в «Скучной истории» весьма значимую роль. *Молчание* в повести обнаруживается там, где становится очевидным бессилие любых слов. В этих случаях именно *молчание* акцентирует смысловой потенциал невысказанного, делается весомее всякой реплики. Оно получается «более удобным для истины»[133], поскольку в большей степени соотносится с противоречивостью бытия. Д. Б. Мухаметов, рассматривая феномен *молчания* в прозаических произведениях Чехова, подчеркивает, что оно является тем инструментом, с помощью которого писатель создает психологизм[134]: включение *молчания* в речь персонажей позволяет сконцентрировать внимание на их глубоких душевных переживаниях, отобразить сложные психологические процессы, протекающие внутри каждого во время коммуникации. В «Скучной истории» посредством *молчания* одного из участников диалога показывается неоднозначность его состояния, нередко комментируемое Николаем Степановичем при помощи своей внутренней речи. Такой прием способствует более «насыщенному» изображению эмоций, чувств и метаний человека. Это либо непонимание персонажем действий собеседника:

> «Докторант **молчит**. Я вспыхиваю и вскакиваю с места. <…> Докторант **молчит**, и только около его скул выступает легкая краска. Лицо его выражает глубокое уважение к моему знаменитому имени и учености, а по глазам его я вижу, что он презирает и мой голос, и мою жалкую фигуру, и нервную жестикуляцию. В своем гневе я представляюсь ему чудаком. <…> Говорю я много, а **он всё молчит**» (7, 267);

либо отказ говорить на определенную тему:

---

[132]Там же. С. 43.

[133]Бибихин В. В. Язык философии. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 32.

[134] Мухаметов Д. Б. Молчание как компонент диалогического фрагмента текста в прозаических произведениях А. П. Чехова: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.01 / Д. Б. Мухаметов. Р.-на-Д., 2009. С. 6.

«<…> я позволяю ей говорить что угодно, и даже **молчу**, когда она несправедливо судит о людях или журит меня за то, что я не занимаюсь практикой и не издаю учебников» (7, 255);

«<…> я воображаю, как товарищ <…> отойдет **молча** к окну, подумает, потом обернется ко мне и, стараясь, чтобы я не прочел на его лице правды, скажет равнодушным тоном <…>» (7, 290);

либо недовольство или негодование от невозможности что-либо изменить:

«Пока он сидит у меня, я никак **не могу отделаться от мысли: «очень возможно, что, когда я умру, его назначат на мое место»**, и моя бедная аудитория представляется мне оазисом, в котором высох ручей, и я с Петром Игнатьевичем нелюбезен, **молчалив**, угрюм, как будто в подобных мыслях виноват он, а не я сам» (7, 295);

«Прежде я терпел его (Гнеккера. – *С. С.*) присутствие **молча**, теперь же я отпускаю по его адресу колкости <…>» (7, С. 296);

либо чувство превосходства над собеседником:

«<…> он <…> отвечает на мои колкости снисходительным **молчанием** <…>» (7, 296).

В последней главе *молчание* Николая Степановича наедине с собой, затем обоюдное *молчание* его и Кати во время последней встречи в Харькове показывает их сильнейшие душевные переживания: нервное напряжение Кати, терзания обоих персонажей от невозможности получить ответ на принципиальный для каждого вопрос.

Но смысл *молчания* не сводится к передаче их внутренних движений; оно становится обозначением капитуляции перед несоразмерной, неодолимой властью надвигающегося небытия, которое делает абсолютной обособленность и замкнутость каждого:

«Я побежден. <…> Буду сидеть и **молча** ждать, что будет» (7, 307);

«**Молчание**. Вдруг она порывисто встает и идет ко мне» (7, 308);

«Наступает **молчание**. Катя поправляет прическу, надевает шляпу <…> – и все это **молча** и не спеша. <…> Еще одна минута проходит **в молчании**. <…> Я **молча** провожаю ее до дверей…» (7, 309–310).

Посредством мотива *молчания* в повести раскрывается трагизм человеческого бытия, обозначается непостижимость смерти, которая не поддается словесному выражению и суждению.

Важную роль в формировании экзистенциальной семантики повести играет мотив *старения,* представленный целым рядом однокоренных слов: «старый», «старик» / «старуха», «состариться», «старчески(й)». А. Д. Степанов отмечает, что Чехов крайне часто затрагивает в своих произведениях тему физиологической и психологической *старости* и самого процесса *старения*[135]. Исследователь указывает на то, что в серьезных рассказах писателя герои, стоящие выше всех по своему статусу в изображаемом кругу, – это уже престарелые люди, в положении которых акцентируется не мощь, а бессилие, не здоровье, а болезни, забывчивость, часто – безденежье[136]. Так и в «Скучной истории» Николай Степанович изображен *стариком*, «доживающим свой век»[137].

С самого начала произведения мотив *старости* отмечен коннотацией, определяющей его дальнейшее восприятие под знаком смерти:

> «Когда я <…> улыбаюсь – все лицо покрывается старчески **мертвенными** морщинами <…> когда бываю я болен tic'ом, у меня появляется какое-то особенное выражение, которое у всякого, при взгляде на меня, должно быть, вызывает суровую внушительную мысль: "По-видимому, **этот человек скоро умрет**"» (7, 252).

Мотив *старости* несколько раз выступает в контексте свойственного герою противопоставления настоящего идеализированному прошлому:

> «Мне нередко приходилось беседовать со **стариками** актерами, <…> дарившими меня своим расположением <…>» (7, 272);
>
> «Исключая двух-трех **стариков**, вся нынешняя литература представляется мне <…> в своем роде кустарным промыслом <…>» (7, 292).

---

[135] См.: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 219.

[136] См.: Степанов А. Д. Указ. соч. С. 218.

[137] Даль В. И. Толковый словарь … С. 3679.

Но герой сам признаёт обреченность *старого*. Он стремится сохранить то, что раньше имело смысл, однако машинальное воспроизведение когда-то значимых для него действий еще больше усугубляет его положение: оно приводит к полному обессмысливанию происходящего[138]:

> «И теперь, по **старой** памяти, я целую пальцы Лизы и бормочу: “фисташковый… сливочный… лимонный…”, но выходит у меня совсем **не то**» (7, 256).

В характеристике университетских баек, которые любит рассказывать швейцар Николай, *старость* занимает место на отрицательном полюсе, вместе со злом и глупостью:

> «<…> добро торжествует у него над злом, слабый всегда побеждает сильного, мудрый глупого, скромный гордого, **молодой старого**…» (7, 259).

У мотива преобладает негативная семантика, связанная с разрушением человека, приближением к смерти:

> «<…> неужели эта **старая**, очень полная, неуклюжая женщина <…> была когда-то той самой тоненькой Варею <…> (7, 255);
>
> «Я напряженно всматриваюсь в лицо сырой, неуклюжей **старухи**, ищу в ней свою Варю <…>» (7, 255);
>
> «После того, как я уже пожаловался, мне хочется дать волю другой своей **старческой** слабости – воспоминаниям» (7, 283);
>
> «В последнее время вы ужасно похудели и **состарились**, Николай Степанович. Что с вами? Больны?» (7, 290).

Мотив *старости* звучит преимущественно не только без ореола почтения, но даже с уничижительностью, выражающей внутренний разлад героя, который, сам, будучи *стариком*, воспринимает свою *старость* как неумолимую деградацию:

> «В нашем обществе все сведения о мире ученых исчерпываются анекдотами о **необыкновенной рассеянности старых** профессоров <…>» (7, 259);
>
> «Он (студент. – *С. С.*) <…> долго думает; ничего не придумав, кроме “**старого черта**” по моему адресу, он идет в плохой ресторан <…>» (7, 267);

---

[138] См.: Степанов А. Д. Указ. соч. С. 96.

«Иду я сегодня с лекции и встречаю на лестнице этого **старого идиота**, нашего NN…» (7, 285);

«<…> он <…> отвечает на мои колкости снисходительным молчанием (**спятил**, мол, **старик** – что с ним разговаривать?) <…>» (7, 296).

С мотивом *старости* как неотвратимого разрушения связано употребление глагола «уцелеть», имеющего семантику чудом не состоявшейся гибели, исчезновения:

«<…> от прошлого у ней **уцелел** только страх за мое здоровье <…>» (7, 255);

«От недоброго медицинского прошлого **уцелела** только одна традиция – белый галстук, который носят теперь доктора <…>» (7, 260).

«После обеда я иду к себе в кабинет и закуриваю там свою трубочку, единственную за весь день, **уцелевшую** от давно бывшей, скверной привычки дымить от утра до ночи» (7, 279).

Использование слова «уцелеть» в тексте произведения, с одной стороны, акцентирует хрупкость, недолговечность мира главного героя, а с другой, контекстуально, – напоминает о всеохватывающем влиянии смерти, поскольку именно ею заканчивается любая жизнь.

В повести, где, по словам И. Н. Сухих, *смерть* явилась предметом специального исследования[139], соответствующая семантика реализуется целым рядом синонимичных или близких по значению слов и выражений:

«Мне отлично известно, что **проживу я еще не больше полугода**; казалось бы, теперь меня должны бы больше всего занимать вопросы о **загробных потемках** и о тех видениях, которые посетят мой **могильный сон**» (7, 263);

«Мне хочется прокричать громким голосом, что меня, знаменитого человека, судьба приговорила к **смертной казни** <…>» (7, 264);

«Впоследствии по некоторым намекам я мог догадаться, что было покушение на **самоубийство**. Кажется, Катя пробовала **отравиться**» (7, 273);

«Теперь мне остается только не испортить **финала**. Для этого нужно **умереть** по-человечески. Если **смерть** в самом деле опасность, то нужно встретить ее так, как подобает <…>» (7, 284);

---

[139] См.: Сухих И. Н. «Смерть героя» … С. 69.

«Покрыто ли небо тучами или сияют на нем луна и звезды, я всякий раз, возвращаясь, гляжу на него и думаю о том, что скоро меня **возьмет смерть**» (7, 291);

«<…> **одною ногой я стою уже в могиле**!» (7, 296);

Катя: «Вчера я **похоронила** своего ребенка» (7, 273);

«**Не могу** дольше **жить**» (7, 273).

Семантика *смерти* связана не только с Николаем Степановичем и Катей, но и с Михаилом Федоровичем, у которого она неизменно составляет стержень его мрачного юмора:

«Ну, думаю, увидел меня – теперь **погиб**, **пропало дело**…» (7, 285);

«Скучища страшная, мухи **мрут**» (7, 285);

«Жарко, душно, мундир давит под мышками – просто **смерть**!» (7, 285);

«Бедняги **окоченели** от скуки <…>» (7, 285);

«Наука, слава богу, **отжила свой век** <…> **Ее песня уже спета**» (7, 286).

С мотивом *смерти* оказываются так или иначе связаны все основные мотивы, формирующие смысл повести. Так, в пятой главе охвативший героя необъяснимый ужас порожден ощущением *смерти* как реальной и близкой перспективы:

«Мне почему-то кажется, что я сейчас **внезапно умру**» (7, 302);

«Сейчас **умру** здесь, на этой лестнице, – думаю я. – Сейчас. . . » (7, 302);

«<…> на душе тяжко, нудно, так что даже **жаль, что я не умер внезапно**» (7, 303).

Мысли Николая Степановича на тему *смерти* в эту ночь проявляют, по словам Чехова, «его вилянье перед самим собой»[140], то есть неспособность во всей полноте и ясности осознать свою пограничную ситуацию и поднимаемые ею проблемы.

Именно ощущением и осознанием неуклонно надвигающейся смерти вызвана нарастающая разобщенность между Николаем Степановичем и окружающим его миром, между его неуязвимым именем и бренным телом:

---

[140] Из письма Чехова А. Н. Плещееву от 24 сентября 1889 года (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 3. С. 252).

«Пока он сидит у меня, я никак не могу отделаться от мысли: “очень возможно, что, когда я **умру**, его назначат на мое место”» (7, 295);

«<…> все эти сосны и ели, птицы и белые облака на небе через три или четыре месяца, когда я **умру**, не заметят моего отсутствия» (7, 298);

«Теперь мое имя безмятежно гуляет по Харькову; месяца через три оно, изображенное золотыми буквами на **могильном памятнике**, будет блестеть, как самое солнце, – и это в то время, когда я буду уж покрыт мохом…» (7, 308).

Семантика *смерти* безраздельно господствует в финале повести. В этом обнаруживается ее сходство с ранними драмами М. Метерлинка, где «воля и активность персонажей парализуются абсолютной властью Смерти, так что они становятся воплощениями универсальной бытийной ситуации человека»[141]. Николай Степанович и Катя, оказавшись перед лицом смерти, озабочены каждый своей невыносимой проблемой, которая у них по сути одна и та же, общая. Физически находясь рядом, они обособлены друг от друга духовно, ведут разговор, полный рассогласованности: жизнь Кати вполне определенно находится на грани, однако это остается за пределами восприятия героя:

«<…> душа этой бедняжки не знала и не будет знать приюта **всю жизнь, всю жизнь**!» (7, 309).

Катя, в свою очередь, ждет от Николая Степановича спасительного совета и не замечает его собственного критического состояния.

Разобщенность, сопровождавшая персонажей на протяжении всей повести и прослеженная нами в предыдущем параграфе, здесь, в финале произведения, окончательно раскрывает свою экзистенциальную природу и трагическую непреодолимость. Персонажи не находят опоры в противостоянии со смертью, которая обессмысливает жизнь. Николай Степанович настойчиво пытается найти недостающую «*общую идею*», однако его усилия остаются тщетными, постоянно наталкиваясь на сокрушительный аргумент надвигающейся смерти.

---

[141] Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова … С. 115.

Но опора не предлагается и на авторском уровне[142], что определяет трагический характер произведения.

Выражение «*общая идея*», которым герой «Скучной истории» пометил свой упорный и безрезультатный поиск смысла жизни, не уничтожаемого смертью, с самого выхода повести порождало споры и многообразные попытки интерпретации. Например, В. Б. Катаев «из всего контекста повести» выводит такое понимание данного понятия: «это убеждение, вера, знание, общее у человека с другими, разделяемое другими, и общее всегда, на разных этапах индивидуального жизненного пути»[143]. С точки зрения В. Я. Линкова, «жизнь и целостность, смысл и радость – вот что нерасторжимо сплавлено в понятии “общей идеи”»[144]. Л. П. Громов трактует данное словосочетание как единство цельного философского мировоззрения человека, помогающего ему осмыслить свое место в жизни, и высокого общественного идеала в своей деятельности[145].

Стремясь определить «*общую идею*» как некое конкретное идеологическое содержание, исследователи прибегают к различным комбинациям заведомо позитивных понятий, но эти попытки остаются по преимуществу умозрительными, не имеющими достаточной опоры в самом тексте произведения. Поэтому нельзя не согласиться с А. С. Собенниковым, утверждающим, что «“общая идея” в художественном мире Чехова принципиально не может быть вербализована, она может быть обретена только в экзистенции, только в личном опыте»[146].

---

[142] В этом состоит принципиальное отличие «Скучной истории» от «Смерти Ивана Ильича» Л. Н. Толстого, с которой неоднократно сравнивали чеховскую повесть как современные писателю критики, и литературоведы XX века. В произведении Толстого герою открывается метафизический выход, смерти противопоставляется моральная чистота, окончание его жизни сопровождается прозрением, просветлением мыслей, постижением истины.

[143] Катаев В. Б. Проза Чехова … С. 99.

[144] Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 68.

[145] Громов Л. П. Указ. соч.

[146] Собенников А. С. Чехов и стоики // Философия Чехова: междунар. науч. конф. (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.): материалы / под ред. А.С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. С. 176.

Однако анализ текста повести в интересующем нас аспекте позволяет существенно приблизиться пусть не к вербальной экспликации этой «*общей идеи*», но к ее основной смысловой направленности. По мнению Н. Е. Разумовой, речь тут идет о той связи, «которая соединила бы разрозненные грани бытия: конечность отдельного существования и бесконечность мира, противопоставленные друг другу смертное тело и бессмертное “имя”»[147]. Другими словами, суть заключается не в конкретном содержательном наполнении «*общей идеи*», а в качестве «общности», которое ее характеризует, и это находит подтверждение с помощью концептного анализа повести.

Уже самой формой повествования от первого лица обусловлена принципиально важная аналогия между писанием и жизнью героя. В самом начале своих записок Николай Степанович отмечает потерю целостности своих мыслей:

> «<…> я утерял чутье к их **органической связи** <…>» (7, 252),

что, по его мнению, указывает на биологическое расстройство в его умственной сфере. В конце повести герой констатирует уже во всей своей жизни отсутствие некой «*общей идеи*», которое по-прежнему диагносцируется им прежде всего как органическая рассогласованность:

> «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне **особняком** <…>» (7, 307).

Такое объяснение соответствует профессиональному взгляду героя, являющегося ученым-медиком. Но с авторской точки зрения, суть этой рассогласованности – в принципиальном разрыве между физической и духовной сторонами человеческой жизни, что является не личной «болезнью» Николая Степановича, а родовым свойством человека.

В выявлении этой позиции понятию «*общая идея*» принадлежит чрезвычайно важная роль. Оно выполняет назначение симметричного противовеса заглавному понятию «*скучная история*» (что подчеркивается аналогичной моделью «прилагательное + существительное женского рода»),

---

[147]Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. С. 255. С. 116.

обещая качественный прорыв в случае своего успешного обнаружения: тогда *история* наполнится смыслом и перестанет быть *скучной*. Но искомая «*общая идея*» так и остается не найденной, ничего не противопоставив «*скучной истории*».

Выражение «*общая идея*» появляется лишь в последней главе повести, когда семантический объем заглавного концепта *скука / скучный* уже в основном выявлен и достаточно ясно определяет «от противного» новое, искомое понятие. Но эпитет «общая» имеет и собственное происхождение, вырастая из совокупности многочисленных словоупотреблений с корнем «общ -» и аккумулируя в себе предшествующие значения. Само выражение «*общая идея*» употребляется дважды:

> «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется **общей идеей,** или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего» (7, 307);
>
> «Отсутствие того, что товарищи-философы называют **общей идеей**, я заметил в себе только незадолго перед смертью, на закате своих дней <…>» (7, 309).

Помимо этого слов с корнем «общ-» насчитывается 38, в том числе: «общий» (3), «всеобщий» (1), «в общем» (4), «вообще» (7), «общество» (10), «общественный» (2), «общеуниверситетский» (1). Такая частотность уже сама по себе косвенно подтверждает настоятельную потребность героя в «*общей идее*». Но особое внимание привлекают два словоупотребления, придающие всей группе специфический смысловой оттенок. Это, прежде всего, словосочетание «общее место», встречающееся, помимо самого слова «общий», трижды:

> «<…> горько, что лучшие люди <…> пишут тяжеловесным слогом **общие места** и никому не нужную мораль. . . » (7, 272–273);

«Мне обидно, что обвинения огульны и строятся на таких давно избитых **общих местах**, таких жупелах, как измельчание, отсутствие идеалов или ссылка на прекрасное прошлое» (7, 287);

«Недостатки их я знаю и мне поэтому нет надобности прибегать к туману **общих мест**» (7, 288).

Это идиоматическое выражение, имеющее безусловно негативную семантику, в силу морфологического сходства вступает в перекличку с выражением «*общая идея*» и незаметно накладывает на него свой сомнительный отпечаток.

Сходное «подрывное» воздействие оказывает и слово «сообщить», фигурирующее в тексте повести 5 раз:

«<…> жена моя не признает опыта и аккуратно каждое утро рассказывает <…> всё это таким тоном, как будто **сообщает** мне новость» (7, 255);

«В кабинете он бережно снимает с меня шубу и в это время успевает **сообщить** мне какую-нибудь университетскую новость» (7, 258);

«<…> он не только назовет вам год, месяц и число, но и **сообщит** также подробности, которыми сопровождалось то или другое обстоятельство» (7, 258);

«**Сообщив** мне новость, Николай придает своему лицу строгое выражение, и у нас начинается деловой разговор» (7, 259);

«Я рассказываю Кате о своем прошлом и, к великому удивлению, **сообщаю** ей такие подробности, о каких я даже не подозревал, что они еще целы в моей памяти» (7, 283).

Только один раз (в последнем примере) это слово действительно реализует значение общности, приобщения; в случаях с университетским швейцаром Николаем и особенно с женой Николая Степановича общность поверхностна или откровенно фиктивна.

Особенно же важное значение для судьбы понятия «*общая идея*» имеет рассмотренный выше комплекс мотивов *отчуждения*, который утверждает отсутствие общности как неотъемлемую характеристику человеческого

существования. Это, в свою очередь, демонстрирует отсутствие смысла жизни, который невозможен без значимой связи между ее элементами.

«Скучная история» явилась самым значительным произведением Чехова второй половины 1880-х гг., наиболее полным и глубоким художественным воплощением его мировоззренческого кризиса, выход из которого писателю открыла поездка на Сахалин. Герой повести не может найти осмысленную связь между абсурдно разрозненными гранями бытия, как не находит его в это время сам Чехов. Так отдельная и специфическая «скучная история» жизни профессора Николая Степановича выступает как образец общей экзистенциальной закономерности.

Поэтому представляется недостаточным вывод Н. Г. Михновец, что «для Чехова в этой “истории болезни” современного интеллигентного человека нет ничего нового, поэтому она – “скучная”»[148]. В содержании повести принципиально важен универсальный масштаб обобщения, не сводимого к наблюдениям над «болезнью» «современного интеллигентного человека». В этой связи более справедливым видится мнение А. А. Козаковой, определяющей словосочетание «*скучная история*» как концептуальную идиому, которая выступает в повести «перифразом понятия “жизнь”»[149].

Козакова отмечает также, что в этом произведении «теснейшим образом сливаются поля концептов “скука” и “тоска”»[150]: в конце «записок» Николай Степанович наконец-то находит нужное слово, определенно выражающее то, что накапливалось в более сдержанной, сглаженной форме:

> «<…> все это не помешает мне умереть на чужой кровати, в **тоске**, в совершенном одиночестве <…>» (7, 306).

Именно *тоска* представляется тем, что «вырывает нас из мира повседневности, обыденности, напоминает о смысле существования»[151]. Поиск

---

[148] Михновец Н. Г. А. П. Чехов в контексте полемики о Чарльзе Дарвине 1860-1890-х гг. // Чехов и время: сб. статей / ред. Е. Г. Новикова. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. С. 144.

[149] Козакова А. А. Концепт «Скука». С. 205.

[150] Там же.

[151] Чеснокова Л. В. Тоска как национальный концепт … С. 197.

этого смысла наполняет последние месяцы жизни Николая Степановича, но остается бесплодным и порождает абсолютный «паралич воли к действию»[152].

Таким образом, комплекс экзистенциальных мотивов повести вскрывает истинный характер и масштаб переживаемой героем *скуки*. В целом концептный анализ чеховской повести показал, что центральный концепт *скука / скучный* является смысловой основой произведения, которое разворачивается как повествование о клонящейся к закату жизни старого ученого, а по сути представляет «универсальную бытийную ситуацию»[153], которая в этот период виделась Чехову тупиковой для человека, трагически бессмысленной. *Скука* Николая Степановича не объясняется ни его личными обстоятельствами – старостью, болезнью, семейным разладом, – ни общественным упадком конца1880-х годов, о котором писал, например, Н. Шелгунов в статье, опубликованной за несколько месяцев до выхода повести[154]. В «Скучной истории» вскрываются иные причины, неотъемлемо свойственные человеческому существу как таковому. Образ Кати, страдающей несмотря на молодость и совсем иные жизненные обстоятельства, подтверждает этот вывод.

В повести используются две грани понятия «скучный»: на поверхностном уровне – надоедливый, неинтересный, банальный; глубже – тоскливый, томительный, гнетуще-тяжкий для души[155]. В конечном счете речь идет о главнейшем истоке *скуки*: о смерти, которая ожидает рано или поздно каждого, как бы он ни жил, каковы бы ни были его моральные качества, заслуги, человеческие связи. В этом заключается и причина *скуки* Николая Степановича: он увидел окружающий мир и себя самого другими глазами – не в привычных рамках жизни, а в сопоставлении с тем, что уже за ними.

---

[152] Курдюмов М. Сердце смятенное … С. 46.

[153] Разумова Н. Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. С. 115.

[154] См.: Шелгунов Н. Очерки русской жизни. «Русская мысль», 1889, № 1. С. 106–107.

[155] Сам русский язык поддерживал раньше этот оттенок смысла, об этом пишет П. Я. Черных, который определяет изначальное значение слова «скука» как «беспокойство», «томление», «состояние, когда хочется выть» (Черных П. Я. Историко-этимологический словарь … С. 172).

В повести наряду с общеязыковым наполнением концепта присутствует и индивидуально-авторское, связанное с переживаемым писателем в конце1880-х годов глубоким мировоззренческим кризисом.

Таким образом, трагический смысл произведения реализуется через сложную систему словесно-образных мотивов, организованных стержневым концептом *скука / скучный*. Его основные семантические составляющие – ощущение утомительного *однообразия* жизни и *отчуждение*, которые постепенно выявляют свою экзистенциальную суть. Итоговую же экспликацию ключевой концепт получает в слове «тоска», имеющем в русском языке особую, глубинно-экзистенциальную коннотацию.

ГЛАВА 2 ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ И КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ»

2.1. Творчество А. П. Чехова во франкоязычном восприятии

На сегодняшний день во Франции А. П. Чехов бесспорно считается литературным классиком. Однако всеобщее признание он получил здесь не сразу. До начала первой мировой войны о нем знала, как говорит в своем обзоре Софи Лаффит, лишь «лучшая часть французской интеллигенции»[156].

Согласно исследованиям Мишель Кадо (Michel Cadot)[157], имя Чехова впервые появилось во франкоязычной печати в 1888 году благодаря статье графа Станисласа Ржевуски (Stanislas Rzewuski) под названием «La littérature russe contemporaine»[158] («Современная русская литература»). Рассказав о Боборыкине, Муравлине и Гаршине, автор статьи говорит, что среди русских новеллистов, заслуживающих уважения, уместно упомянуть о Чехове, молодом писателе, недавно дебютировавшем с серией рассказов, опубликованных в «Новом времени» и получивших большую известность. Ржевуски добавляет, что Чехов, талант которого был открыт Сувориным, никому не подражает и отличается оригинальностью. Однако сведения о молодом русском писателе, представленные графом Ржевуски, были не точными. К 1888-му году Чехов уже не был дебютантом – его первый рассказ «Письмо к ученому соседу» и юмореска «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.» появились в петербургском юмористическом еженедельнике еще в конце 1879 года. А с газетой Суворина «Новое время» писатель начинает сотрудничать только в

---

[156] Лаффит С. Чехов во Франции. С. 705.

[157] См: Cadot M. Les débuts de la reception de Tchékhov en France // Tchékhoviana : Tchékhov et la France. M.: Nauka; P.: Institut d'études Slaves, 1992. P. 146–152.

[158] См.: La Revue indépendante. 1888. T. 4, N 17. P. 341–364.

1886 году, уже выпустив свой первый сборник рассказов «Сказки Мельпомены» (1884).

В 1892 году в журнале «La Plume» вышла в свет статья А. И. Урусова «Notules sur l'actualité russe»[159] («Заметки о русской современности»), где Чехов тоже охарактеризован «как писатель очень оригинальный, не принадлежащий ни к какой из существующих школ»[160]. Оттиск этой статьи Урусов отправил Чехову с надписью: «Антону Павловичу Чехову от искреннего почитателя А. Урусова. 1892, февр. 27»[161], на что писатель ответил: «Вашу грациозную статейку буду беречь всю жизнь и внесу ее в свой формулярный список, где под рубрикой "незаслуженные награды" она будет занимать самое видное место»[162].

Известности Чехова во Франции во многом способствовало появление в 1895 году в Париже книги известного французского слависта Жюля Легра (Jules Legras) под названием «Au pays russe»[163] («В русской стране»), в которой автор рассказывал о своих путешествиях по России. Эта книга несколько раз переиздавалась и впоследствии была удостоена премии Французской Академии. Легра писал и о посещении им Чехова в Мелихове. Он дал характеристику литературной деятельности писателя, отмечая следующее:

> «Чехов обладает изумительной силой и меткостью выражений. Несмотря на веселый смех, в его произведениях чувствуется острая горечь, что и оставляет далеко не жизнерадостное впечатление. Я знаю мало из его рассказов, которые не заставляют чувствовать убийственную монотонность жизни. Он не перестает описывать однообразное существование мелкого люда, их узкие интересы и никому не известную скорбь наболевших сердец. Если бы немного сгустить краски его описаний, то впечатление было бы уж слишком сильно, но он пишет со своим обычным юмором, как бы бросая сразу яркий

---

[159] См.: La Plume. 1892, № 67. 1 févr.

[160] Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 4. С. 556.

[161] Чехов и его среда / Под ред. Н. Ф. Бельчикова и с предисловием Валерьяна Полянского. Л.: Academia, 1930, С. 389.

[162] Из письма Чехова А. Н. Урусову А. И. от 1 марта 1892 года (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 5. С. 9).

[163] Legras J. Au pays russe. Paris: Armand Colin, 1895. 380 p.

луч света на те или иные стороны существования, а когда все снова погружается во мрак, что-то говорит нам, что эта жизнь будет течь по-прежнему без миражей и обольщений и серые будни потянутся опять до конечного предела – могилы»[164].

Легра отмечал необычайно острую наблюдательность писателя, его веселый юмор и умение поразительно метко схватывать черты повседневной жизни.

В сентябре 1897 года в журнале «La Quinzaine» появилась первая половина чеховской повести «Мужики», в редакторском предисловии к которой писателя представляли как «мастера», стоящего в одном ряду с великими русскими романистами, умеющего «бросить столь глубокой взгляд на сокровенные стороны жизни русского крестьянина»[165].

Вразрез с этими оценками прозвучал весьма негативный отзыв о творчестве Чехова, данный К. Валишевским в монографии «История русской литературы», которая была издана в 1900 году в Париже[166]. Автор назвал Чехова звездой новой литературной школы, отличающейся узостью и мелкостью взглядов, а также отсутствием широты мышления. По словам Валишевского, Чехов стал отличным художником, избрав для своего творчества низший жанр. Главным недостатком произведений писателя для автора отзыва стало неимение естественных человеческих отношений между персонажами, а также отсутствие органических связей между основным действием и финалом его рассказов.

В самом начале XX века, еще при жизни Чехова, в Париже выходит несколько его произведений во французском переводе (перевода «Скучной истории» в то время еще не было). В предисловии к одной из публикаций Андре Бонье (André Beaunier), сотрудник газеты «Temps», очень серьезный интерпретатор творчества русского писателя, отозвался о Чехове как о

---

[164] Цит. по русскому переводу: Legras J. У Чехова в Мелихове // О Чехове. Воспоминания и статьи. М., 1910. С. 149.

[165] А. П. Чехов. Указ. соч. П. Т. 7. С. 481.

[166] См.: Waliszewski K. L’histoire de la littérature russe. Paris, 1900. P. 422–427.

необычайно самобытном писателе, которого ни с кем не спутать. Помимо прочего Бонье писал:

> «Каждый народ страдает по-своему, и я не знаю писателя, которому удалось бы лучше, чем Чехову, описать русскую печаль, сотканную из тоски, гордости, фатализма и усталости <…> Мне кажется, что он вообще не видит возможности счастья на земле. Он даже ничем не возмущается: к чему? Вместе с тем он и не призывает к смирению. Он просто констатирует, что его родина, как туманом, окутана беспредельной печалью, и что это неизбежно, неотвратимо»[167].

При жизни Чехова во Франции вышли еще несколько статей, посвященных творческой деятельности писателя[168]. Однако, как замечает в своем обзоре Софи Лаффит, «большинство современных ему критиков не сумели разглядеть, какая глубина таится за простотой, удивительной скромностью Чехова»[169].

После смерти писателя, заметку о которой напечатали спустя полтора месяца в еженедельнике «L'Illustration»[170], Дени Рош, один из первых и лучших переводчиков Чехова, в память о нем опубликовал весьма прочувствованную статью[171], в которой дал высокую оценку творчеству и человеческим качествам писателя. Закончил он ее воспоминанием о своей единственной встрече с Чеховым:

> «Что за горестное свидание! Впалые щеки <…> от тела осталась одна оболочка <…> Он кашлял почти при каждой фразе. И несмотря на все это – как он был мил. Как невыразимо привлекателен <…> С какой добротой, с какой искренностью говорил он о своих новых произведениях <…> Теперь меня изумляет то, как много им мне было сказано, а между тем я так недолго пробыл

---

[167] Цит. по переизданному предисловию А. Бонье в его книге: André Beaunier. Eloges. Paris, 1909.

[168] См.: Eugène-Melchior de Vogüé. Anton Tchekhov // Revue des Deux Mondes. Paris, 1902; Strannik I. La pensée russe contemporaine. Paris: Armand Colin, 1903; Strannik I. Les conditions sociales des lettres russes contemporaines // La Revue Blanche. 1903. T. 30, 1, 15 avr. P. 592–593.

[169] Лаффит С. Указ. соч. С. 708.

[170] См.: L'Illustration. 1904. 4 août.

[171] См.: Revue des Etudes franco-russes. 1904. Sept.

у него <…> Он был восхитителен в течение всей нашей встречи, незабываем…»[172].

До начала 1920-х годов во французской печати появилось еще несколько неоднозначных отзывов о творчестве Чехова[173]; среди них были и достаточно серьезные, как, например, Сержа Перски (Serge Persky), однако русский писатель оставался все еще мало известным французскому читателю. Человеком, познакомившим широкую французскую аудиторию с наследием Чехова, стал Жорж Питоев (Georges Pitoëff), выходец из России, известный театральный деятель, создатель и руководитель театрального коллектива. В апреле 1921 года под его руководством на парижской сцене вышел спектакль «Дядя Ваня», а уже через год (в апреле 1922 года) – «Чайка»; обе постановки имели успех у зрителей и были встречены восторженными откликами критики[174].

Популяризации творчества Чехова во Франции способствовало появление в начале 1920-х годов первых томов полного собрания сочинений писателя[175]. В 1923 году вышел третий том этого собрания под названием «Une banale histoire» («Скучная история»). За выпуском по поручению издателя Плона наблюдал Шарль Дю Бос (Charles Du Bos), один из самых страстных поклонников творчества Чехова во Франции. С июня 1922 года он стал вести в своем дневнике систематические записи о русском писателе. Впоследствии они стали основой публичных лекций о Чехове, которые Дю Бос прочел летом 1924 года. А в конце 1940-х годов в Париже вышел и сам дневник писателя[176]. 24 мая 1923 года в нем была сделана запись, отразившая впечатления французского литератора и его жены от первого прочтения «Скучной историей». Дю Бос был восхищен переводом повести, сделанным Дени Рошем, а также смыслом,

---

[172] Цит. по: Лаффит С. Указ. соч. С. 710.

[173] См.: Lourié O. La psychologie des romanciers russes du XIX siècle. Paris: Alcan, 1905; Persky S. Les maîtres du roman russe contemporain. Paris: Delagrave, 1912.

[174] См.: Bonsoir. 1922. 28 avr.; Comoedia Illustré. 1921. 17 avr.; Pitoëff G. Notre Théâte. Textes et documents réunis par Jean de Rigault. Paris., 1949; Le Temps. 1922. 1 mai.

[175] Oeuvres complètes d'Anton Tchekhov, trad. Du russe par Denis Roche. Paris: Plon, 1922 – 1956, 18 vol.

[176] См.: Bos Ch. Journal. Paris: Coréa, 1946 – 1949.

вложенным Чеховым в свое произведение. Его глубоко потрясла история жизни старого профессора, они с женой пришли к выводу, что русскому писателю еще никогда не удавалось создать творение столь же прекрасное, как эта повесть.

31 марта 1926 года Шарль Дю Бос сделал заметку в своем дневнике о разговоре с Борисом Шлецером (B. De Schloezer), переводчиком Чехова, с которым обсуждал творчество писателя в целом и его «Скучную историю» в частности. Дю Бос восхищался даром русского прозаика «вливать в жилы каждого из своих персонажей некую дозу чего-то своего, “чеховского”», при том, что каждому персонажу удавалось сохранять свою независимость от автора. Так критик говорил и про старого профессора из повести Чехова:

> «Герой «Скучной истории» (о которой нам известно из письма самого Чехова, что писатель в глубине души его осуждал) изображен с такой беспристрастностью, что читатель никогда не теряет из виду то, в чем герой прав. Да, это произведение выше всякой критики, это – истинный шедевр, и будь я новеллистом или романистом, оно приводило бы меня в отчаянье, ибо я понимал бы бесплодность всякой попытки соревноваться с ним. *С этим соперничать нельзя*»[177].

Вызывает, однако, сомнение мысль Дю Боса об осуждении писателем своего героя. Скорее всего, критик опирался на письмо, написанное Чеховым Плещееву 30 сентября 1889 года:

> «<…> мой герой – и это одна из его главных черт – слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих и в то время, когда вокруг него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре, литературе; будь он иного склада, Лиза и Катя, пожалуй бы, не погибли»[178].

Кроме того, в своем письме Суворину от 17 октября 1889 года Чехов отмечает:

> «Во всей повести есть только одна мысль, которую я разделяю и которая сидит в голове профессорского зятя, мошенника Гнеккера, это – “спятил старик!”»[179].

---

[177] Цит. по: Лаффит С. Указ. соч. С. 717.
[178] Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 3. С. 255.
[179] Там же. С. 266.

Однако вряд ли здесь можно говорить об «осуждении» Чеховым своего героя. Очевидно, Дю Бос лишком прямо воспринял иронический тон писателя относительно старого профессора. К тому же в том письме Суворину Чехов пояснил образ Николая Степановича:

> «<…> мне только хотелось воспользоваться своими знаниями и изобразить тот заколдованный круг, попав в который добрый и умный человек, при всем своем желании принимать от бога жизнь такою, какая она есть, и мыслить о всех по-христиански, волей-неволей, ропщет, брюзжит, как раб, и бранит людей даже в те минуты, когда принуждает себя отзываться о них хорошо»[180].

Так Чехов подтверждает свое собственное высказывание, что «художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем они говорят, а только беспристрастным свидетелем»[181].

Шарль Дю Бос до конца своих дней сохранил привязанность к творчеству Чехова, называя писателя «непревзойденным».

В 1925 году вышла в свет статья известного французского критика и романиста Эдмона Жалу (Edmond Jaloux) как отзыв на произведения Чехова, опубликованные в первых томах полного собрания сочинений писателя. Жалу восхищался умением Чехова не приносить ничего в жертву риторике, а изображать жизнь такой, какая она есть в действительности. Критик утверждал, что все важнейшие качества, которыми обладает Чехов как писатель, – это качества настоящего классика. Жалу подверг анализу несколько его произведений. В поле зрения попала и «Скучная история», которую французский критик назвал «одним из шедевров Чехова»[182].

Жалу проанализировал также «странную судьбу» писателя во Франции: отсутствие у него успеха в начале XX века и «истинную славу», которая пришла к нему в середине 1920-х годов. Критик связал это с «началом любви» французов к великим русским писателям – Тургеневу, Достоевскому,

---

[180] Там же.

[181] Из письма А. П. Чехова А. С. Суворину от 30 мая 1888 года (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 2. С. 277).

[182] См.: Jaloux E. Figures étrangères. 1-ère série. Paris: Plon, 1925.

Толстому, – в сравнении с которыми Чехов казался «тщедушным», а также с резкой реакцией тех лет против всего, что считалось обычным «воспроизведением жизни».

Не избежал Жалу сравнения Чехова с Мопассаном. Однако вопреки установившейся в начале века традиции называть русского писателя «подражателем Мопассана», критик сделал акцент на том, что их различало: у французского прозаика, по мнению Жалу, рассказчик полностью вовлечен в тему своего повествования, на чем и фиксируется внимание читающих; у Чехова же всегда ощущается присутствие неопределенно большего за тем, о чем ведет рассказ герой, чего-то полускрытого, невысказанного, что и являеся сутью всего произведения. Именно эта тревога и тоска, по заключению критика, формирует основу творчества русского писателя.

В 1920-е годы во Франции помимо публицистических и критических работ, посвященных Чехову, начинают появляться исследования научного характера. Так, в 1927 году свою докторскую диссертацию русскому прозаику посвятил молодой врач из Монпелье Анри Бернар Дюкло[183] (Henri-Bernard Duclos). Его работа была нацелена на определение места, которое занимала медицина в творчестве писателя. Изучение этой темы было совсем не безосновательным: сам Чехов шутя называл медицину своей законной женой, а литературу любовницей.

Между прочим Дюкло отмечал:

> «<…> Чехов, которого его соотечественники считают одним из самых русских среди русских писателей, кажется нам, французам, самым близким, самым *западным* из них»[184].

Вероятно, такое суждение автора диссертации объясняется тем, что в зрелых произведениях Чехова конкретный социально-исторический план содержания является как бы разрежённым, «прозрачным» и не задерживает внимания, которое сквозь него устремляется к общечеловеческому плану.

---

[183] См.: Duclos H. B. Anton Tchékhov, le médecin et l’écrivain (Thèse Montpellier). Paris, Bernard Grassrt, 1927.

[184] Цит. по: Лаффит С. Указ. соч. С. 719.

Позже в своей статье Андре Даспр, анализируя сходные черты в творчестве Роже Мартена дю Гара и Чехова, привел выдержку из книги французского писателя, который отмечал именно обобщающий смысл чеховского творчества:

> «Важнее всего – <…> чувство жизни, этого трудно сказать – чего – человеческого, всеобщего, чья ценность будет непреходящей для любого человека, везде и во все времена <…> Само собой разумеется всякое великое произведение заставляет задуматься. Но не прямо, не в лоб, а намеками, как бы исподволь, и тем самым – более действенно»[185].

В годы, предшествующие второй мировой войне, популярность Чехова во Франции неуклонно продолжает расти, о чем свидетельствует успех его пьес, с восторгом встречаемых публикой и критикой, а также появление большого количества специальных исследовательских работ, освещающих творчество писателя с разных сторон и дающих возможность французам глубже проникнуть в художественный мир Чехова[186].

В послевоенные годы во Франции выходит первая биография писателя[187]. В книге публикуется переписка с Горьким, отражающая духовную эволюцию Чехова.

1950-е годы ознаменовались выходом в свет большого числа монографий, направленных на осмысление чеховского наследия, определение его места в современном литературном процессе, а также постижение личности самого писателя[188]. Отдельные исследования ставили целью выявить влияние Чехова

---

[185] Даспр А. Роже Мартен дю Гар и Антон Чехов: сопряжение // Чехов и мировая литература (Лит. наследство; Т. 100), кн. 1. М., 1997. С. 85.

[186] См.: Daniel-Rops H. Carte d'Europe. Paris, Perrin, 1928; Gourfinkel N. Le théâtre russe contemporain. Paris, La Renaissance du Livre, 1931; Hofmann M., Lozinski G., Motchoulski. Histoirae de la littérature russe depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris, Payot, 1934; Pozner W. Anton Tchékhov // Revue Hebdomadaire, 1928, № 28 и др.

[187] См.: Némirovsky I. La vie de Tchékhov. Avant-propos de J. J. Bernard. Paris, Albin Michel, 1946.

[188] См.: Brisson P. Tchékhov et sa vie. Paris, André Sauret, 1955; Corbet Ch. La littérature russe. Paris, Armand Colin, 1951; Roy Cl. Descriptios critiques. La main heureuse. Paris, Gallimard, 1958; Celli R. L'art de Tchékhov. Essai. Paris, Del Duca, 1958; Laffitte S. Tchékhov par lui-même. Paris, Le Seuil, 1955; Tchékhov Anton et «La cerisaie» (Chahier de la Compagnie Madeleine Renaud – J.-L. Barrault. VI). Paris, Julliard, 1954; Triolet E. L'Histoire d'Anton Tchékhov. Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1954; Troyat H. Sainte Russie, souvenirs et réflexions. Paris, B. Grasset, 1956;

на писателей Франции[189]. В 1953 году в своей книге «Новелла, искусство будущего»[190] Жан Фужер отмечал, что рано или поздно будет признана значительная роль Чехова в прозе XX века. Автор работы подчеркивал новизну чеховского творчества:

> «Новым в Чехове было умение позволить нам остро ощутить мучительную тайну существования, не прибегая к изображению трагических событий, и вызвать у нас жестокий смех над комизмом этого существования, не пользуясь приемами водевиля. У Чехова впервые в истории новеллы сюжет утратил свое господствующее значение»[191].

Жан Фужер анализировал также жанровую природу чеховской прозы. Рассматривая особенности романа и новеллы, литературный критик выделяет специфические трудности работы художника-новеллиста. Обращаясь к прозаическому творчеству Чехова, автор книги заключает, что новелла находится выше романа, потому что ей не требуются условности, утяжеляющие повествование. Проводя аналогию с современной литературой, Фужер отмечает:

> «В современной новелле часто ощущается некая неопределенность, возможно, унаследованная от великих русских рассказчиков, так что она склоняется то в одну, то в другую сторону, не позволяя нам ни в чем увериться окончательно и в каждое данное мгновение создавая впечатление, будто она не связана никакими условностями. <…> она без всякого предупреждения кидает читателя прямо в жизнь. Он сам должен домыслить то, о чем умалчивает это молчаливое искусство»[192].

В 1954 году в Париже выходит книга французской романистки Эльзы Триоле (Elsa Triolet) «История Антона Чехова»[193], о работе над которой она писала своей сестре Лиле Брик 9 июля 1954 года. Триоле рассказывала о

---

[189] См.: Vercors. L'Influence de Tchékhov // Europe, 1954, Août-Septembre; об этом же писал позже Андре Даспр (Даспр А. Роже Мартен дю Гар и Антон Чехов … С. 81).

[190] См.: Fougère J. Un cadeau utile, nouvelles précédées de La nouvelle, art d'avenir. Paris: Albin Michel, 1953.

[191] Цит. по: Пруайяр Ж. Чехов во Французской критике (1960–1983) // Чехов и мировая литература (Лит. наследство; Т. 100), кн. 1. М., 1997. С. 40.

[192] Там же. С. 41.

[193] Triolet E. Op. cit.

сложностях, с которыми ей приходится сталкиваться при изложении чеховской биографии: отсутствие материалов, страх перепутать что-нибудь, нежелание повторять уже написанное другими исследователями, потребность в первоисточниках, которых ей негде взять. В целом, писательница охарактеризовывала весь процесс работы над книгой как «грустное занятие», имея в виду глубокое сочувствие, которое она испытывала к судьбе самого Чехова: «полжизни человек прожил в чахотке, приговоренный к смерти и знал это, хоть он и отворачивался от истины»[194].

В своей книге Триоле рассказывает о том, как многократно и самозабвенно перечитывала чеховские произведения:

> «Я училась по этой любимой мной азбуке – азбуке жизни. <…> Огромная, всепоглощающая жалость, людская солидарность, глубокая обида, нанесенная человеку, нравственное уродство и глупость попеременно накатывались на меня, как валы в сновидениях, вздымающиеся выше самого высокого небоскреба»[195].

Триоле говорит и о «Скучной истории» Чехова, по большей части передавая основное содержание повести: несчастное существование человека, который не имеет в своей жизни руководящей идеи. Он не может помочь найти смысл жизни и Кате, когда она приходит к нему, переполненная отчаяньем.

После выхода книги в свет Триоле писала сестре 10 января 1955 года, что ее биографию Чехова в общем и целом очень хвалят:

> «Еще бы, эдакая помощь этим эрудитам, которые сейчас о Чехове говорят с полным знанием дела! Робер Кемп, известнейший критик, выступавший в Сорбонне на вечере, посвященном Чехову, так прямо и пишет, что, мол, на этом выступлении он меня полностью обокрал. Такая, говорит, хорошая книга, жалко только «qu’Elsa Triolet fasse à Tchekhov les yeux doux d’Elsa, pour l’attirer de son côté»[196], чего, конечно, по его мнению никогда не было… Откуда этому Кемпу известно, что было и чего не было у Чехова, вот

---

[194] Брик Л. – Триоле Э. Неизданная переписка (1921–1970) / Сост., вступ. ст. В. В. Катаняна. М.: Эллис Лак, 2000. С. 212.

[195] Цит. по: Лаффит С. Указ. соч. С. 735.

[196] «что Эльза Триоле наделила Чехова нежными, как у нее самой, глазами, чтобы привлечь его на свою сторону» (фр.).

что интересно: он о нем только то и знает, что он у меня вычитал! Жалко, что я им отдала Чехова на съедение, не организовав вечера сама, перед отъездом в Москву»[197].

Это выявляет некоторые противоречия, существовавшие между исследователями творчества Чехова: видно, что Триоле чувствует себя первооткрывательницей, тогда как Лаффит отмечает, что 1954-й год – год 50-летия со дня смерти писателя – стал расцветом в освоении его наследия.

В первой половине 1960-х годов выходят в свет последние тома полного собрания сочинений Чехова во Франции. Во французской печати появилось несколько статей, приветствующих это событие[198]. Их авторы отмечали новизну взгляда Чехова на построение рассказов, их выход за пределы собственных границ и в связи с этим – естественность; а использование писателем умолчаний, недоговоренностей, полутонов, намеков истолковывалось как «некая магическая операция, совершаемая в тигле алхимика, где из разных элементов возникает единый сплав»[199].

В 1967 году во Франции появляется самый документированный на тот момент справочник по Чехову на французском языке[200]. Его автор, Даниэль Жиллес (Daniel Gillès), сделал попытку дать в своей работе толкование личности и творчества писателя в их единстве. Так, он пишет:

«<…> грустный, разочарованный, лишенный жажды жизни, даже став известным и удостоившись премии, Чехов остается в глубине души человеком грустным, ибо в двадцать восемь лет он увидел перед собой пустую жизнь – жизнь, которая еще не началась, но уже ни к чему не вела <…> что бы ни говорил сам Чехов в то время, когда писал «Скучную историю», в его творчестве было много черт, присущих и старому профессору: отсутствие

---

[197] Брик Л. – Триоле Э. Указ. соч. С. 220.

[198] См.: Brion M. Tchekhov et les Soviets // Les Nouvelles Litteraires. 1963. № 1862. P. 5; Lescure P. Parmi les oeuvres de Tchekhov // Les Lettres françaises. 1962. № 911. P. 3; Lescure P. Tchekhov, un compagnon de vie // France nouvelle. 1962. № 886. P. 33–34.

[199] Цит. по: Пруайяр Ж. Указ. соч. С. 42.

[200] См.: Gillès D. Tchekhov ou le spectateure désenchanté. Paris: Julliard, 1967. 570 p.

идеала и следующее за этим страхом убеждение, что внешний успех – ничто»[201].

По этой цитате видно, что Жиллес явно оказался ближе к пониманию внутренней связи между Чеховым и героем его «Скучной истории», чем Шарль Дю Бос, который говорил об осуждении писателем Николая Степановича.

В том же 1967 году в журнале «Le Monde» появляется положительный отзыв на работу Жиллеса, написанный Жинетт Гитар-Овист (Ginette Guitard-Auviste). Она констатирует, что критики все больше проникают в таинства творчества Чехова, все лучше понимают его гладкий, на первый взгляд, но весьма непростой и многозначный художественный мир. Автор статьи отмечает, что французские читатели с постоянно растущей нежностью и уважением познают великую душу русского писателя, одержимого мыслью о гибели человеческой жизни, но не подвластного отступничеству и пассивности.

Эта «мысль» наиболее полно высказана именно в «Скучной истории», которая тем самым косвенно выдвигается на ключевую роль по отношению к всему творчеству Чехова.

В 1971 году во Франции появилась книга Эме Александр (Aimee Alexandre) «В поисках Чехова. Очерк внутренней биографии»[202], вызвавшая много критики в свой адрес, поскольку изобиловала погрешностями и даже фактическими ошибками. Ж. де Пруайяр отозвался о ней как о «многословном повествовании с претензией на психоаналитические взгляды», которые носят «характер личных впечатлений автора, а не научного истолкования чеховского творчества»[203]. Александр настаивает на том, что в своих произведениях Чехов рассказывает о собственных внутренних страданиях, ища себя в своих персонажах. По мнению автора книги, повесть «Скучная история», как и ряд других произведений писателя, проникнута глубочайшим унынием и отчаянием. Считая повесть «неоцененным документом для понимания Чехова»,

---

[201] Цит. по: Пруайяр Ж. Указ. Соч. С. 34.

[202] См.: Alexandre A. A la recherche de Tchekhov, essai de biographie interieure. Paris. Buchet-Chastel, 1971. 265 p.

[203] Пруайяр Ж. Указ. соч. С. 36.

Александр говорит, что Николай Степанович – это сам автор, «несчастный, потерянный, отъединенный, превратившийся в старика»[204]. Таким образом, автор этой работы, вслед за Даниэлем Жиллесом, делает акцент на надломе Чехова, его капитуляции перед трагизмом жизни, тогда как Гитар-Овист – на внутренней силе писателя.

В целом нужно отметить, что в 1960–70-е годы во Франции наблюдается спад в изучении прозаического творчества Чехова. В этот период взгляд критиков и исследователей в основном сосредоточен на его драматургии («Театр Чехова во Франции процветает»[205], – говорит про это время Амьяр-Шеврель). Пруайяр констатирует, что за эти годы Чехову-новеллисту посвящено всего лишь одно тематическое исследование – «Чехов или тоска по счастью» Пьера Роллана[206]. В своей работе автор пытается стереть границы между театром Чехова и его новеллистикой, говоря об особом «подтексте», свойственном как драматургическому, так и прозаическому творчеству писателя. По мнению Роллана, этот «подтекст» рождается из жизненных наблюдений и «выношенной уверенности в постыдной и тупой несправедливости»[207] окружающего. Анализируя рассказы Чехова, автор статьи утверждает, что для писателя «тоска по потустороннему» – это «бесплодная мистика»[208], и продолжает:

> «Если некоторых из его героев постигает неудача, если они падают, не дойдя до цели, их поиски не бессмысленны, не напрасны; другие довершат их. Отсюда эта пронзительная тоска по счастью во всем творчестве Чехова – нежная тоска и страстное желание, ожидание – то смутное, то нетерпеливое; от этого ожидания волнуется даже трава в степи. Тон Чехова не пессимистичен,

---

[204] Цит. по: там же. С. 38.

[205] Амьяр-Шеврель Кл. Чехов на парижской сцене (1960 – 1980) // Чехов и мировая литература (Лит. наследство; Т. 100), кн. 1. М., 1997. С. 90.

[206] См.: Rolland Pierre. Tchekhov ou la nostalgie du bonheur // Europe. 1963. № 407. P. 139–148.

[207] Цит. по: Пруайяр Ж. Указ. соч. С. 43.

[208] Там же.

даже не скептичен; он проникнут трепетом, слова излучают смысл, выходящий за их строгие рамки, – это и создает подтекст»[209].

Выводы французского исследователя, очевидно, базируются и на «Скучной истории», в которой гнетущее ожидание неотвратимой смерти сочетается с напряженным поиском смысла жизни.

Отсутствие новых исследовательских работ, посвященных прозе Чехова, в этот период отчасти компенсируется переизданиями работ прошлых лет (например, книга Э. Триоле «История Антона Чехова», опубликованная в 1954 году, переиздается в 1968 году[210]), а также публикацией переводов книг о Чехове и его творчестве, написанных на русском и других иностранных языках[211]. Например, в 1962 году на французском языке выходит книга И. Эренбурга «Перечитывая Чехова»[212], в которой автор рассуждает о жизненности творчества писателя, его глубокой современности и близости людям разных культур. Эренбург делится личными впечатлениями от прочтения чеховских произведений, называя «Скучную историю» одной из самых потрясающих его повестей. Автор отмечает у старого профессора, описывающего свою жизнь, дар проникновения в сердца других людей. Эренбург настаивает на трансляции Николаем Степановичем мыслей самого Чехова и оправдывает отказ писателя признавать это. Автор критического эссе приводит высказывание Томаса Манна, незадолго до своей смерти написавшего статью о Чехове. В ней он говорит об особом месте «Скучной истории» в своей жизни:

«Это совершенно необыкновенная, чарующая вещь, во всей литературе не сыскать ничего похожего на нее: сила ее воздействия, ее особенность – в

---

[209] Там же.

[210] Triolet E. L'histoire d'Antone Tchekhov, sa vie, son oeuvre. Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1968. 216 p.

[211] См.: Logatto E. Histoire de la littérature russe des origines à nos jours. Trad. de l'italienne par M. et A. M. Cabrini. Paris, 1965; Mirsky D. S. Histoire de la littérature russe des origines à nos jours. Trad. de l'anglais par Véronique Lossky. Paris: Artheme Fayard, 1969. P. 415–431; Tchekhov vu par ses contemporains. Souvenirs d'Alexandre Tchekhov, Mikhail Tchekhov, Vladimir Korolenko, Lydia Avilova... Trad. du russe par Génia Cannac. Paris: Gallimard, 1970. 328 p.

[212] Ehrenbourg I. A la rencontre de Tchékhov. Traduit du russe par E. Bobrozski et V. Galande. Paris: John Didier «Forum», 1962. 160 p.

тихом, грустном тоне. Эта история вызывает хотя бы уже по одному тому удивление, что именуется «скучной», в то время как она потрясает; вдобавок она написана молодым человеком, которому не было еще и тридцати лет; вложена она с предельным проникновением в уста старика, ученого с мировым именем…»[213].

В 1966 году во Франции переиздается эссе Льва Шестова «Творчество из ничего»[214] (1-ое изд. 1931 г.). В нем философ указывает на автобиографический характер «Скучной истории», рассматривает ее как публичную исповедь писателя. Однако пристальное внимание Шестова к этому произведению ознаменовано прежде всего тем, что в нем он находит подтверждение собственных философских мыслей[215]: об ограниченности научного познания в стремлении человека получить представление о себе и окружающем мире; о несостоятельности существующих общих идей и воззрений, за которыми не видно многогранного мира, не вписывающегося ни в какие системы; о трагизме жизни отдельно взятой личности. Николай Степанович, по мнению Шестова, попал в ситуацию отчаяния и вынужден «творить из ничего»[216]. Как поясняет в своей статье А. Д. Степанов, «понятие “творчество из ничего” подразумевает необходимость жить, думать, чувствовать и действовать человеку, полностью разочарованному в тех рациональных идеях, которые раньше определяли его существование»[217]. Эссе русского философа оказало серьезное влияние на

---

[213] Эренбург И. Г. Собрание сочинений. Т. 6 в 9-ти томах. М.: Художественная литература, 1965. С. 169.

[214] Chestov L. Anton Tchekhov ou la création ex nihili // L’homme pris au piège, trois essais (A. S. Pouchkin, L. N. Tolstoï, Anton Tchékhov). Paris: Union générale d’Editions, 1966, № 348. P. 79–119.

[215] В статье «Чехов и философия» С. А. Кибальник высказывает предположение, что сам антирационализм Льва Шестова мог вырасти из художественного творчества Чехова. В доказательство он приводит не только высказывание В. Дильтея о художественной литературе как первоисточнике философских идей, но и самого Шестова, признававшегося, что черпает свои идеи у писателей (См.: Кибальник С. А.Чехов и философия // Творчество А. П. Чехова: текст, контекст, интертекст. 150 лет со дня рождения писателя. Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2011. С. 138–139).

[216] См.: Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С. 584–585.

[217] Степанов А. Д. Лев Шестов о Чехове // Чеховиана. Чехов и «серебряный век» / отв. ред А. П. Чудаков. М.: Наука, 1996. С. 76.

некоторых французских литературоведов и критиков, которые впоследствии истолковывали творчество Чехова в русле идей Шестова.

Во второй половине XX века большой интерес к творчеству Чехова проявили французские врачи[218]. Так, доктор Мари-Клод Шабра (Marie-Claude Chabrat), изучив все произведения русского писателя и то, что о нем было написано к тому времени на французском языке, задалась целью «показать, что сила и значительность творчества Чехова восходят к его личному, человеческому опыту»[219], то есть, прежде всего, медицинскому. По мнению автора диссертационного исследования, у русского писателя талант объективного анализа жизненных ситуаций и прекрасная интуиция в понимании людей происходят именно из этого. Шабра также отмечает, что Чехов специально в своих произведениях уделяет особое внимание медикам – в современном писателю обществе они заняли место священников (врачи стали «волшебниками, к которым люди обращались с вопросами»). Что же касается больных, то автор работы полагает, что когда Чехов изображает в своем произведении больного человека, его больше всего интересует правда переживаний последнего, его страх и великое удивление перед смертью, непрекращающееся внутреннее волнение, усиливающееся с приближением смерти. Скорее всего, именно «Скучная история» дала основание автору работы сделать такие выводы.

На рубеже 1980-х годов интерес к прозаическому творчеству Чехова возобновился: появляются новые исследования его рассказов и повестей[220],

---

[218] Chainet P. Anton Tchekhov ou le médecin malgré lui // Histoire de la Médecine. 1967. Février. P. 3–38; mars. P. 2–11; Frankfort M. Tchekhov antipsychiatre? (Littérature et psychiatrie en Russie au XIXème siècle) Thèse présentée et soutenue pour le doctorat en médecine devant la faculté de médecine de Paris-Créteil, 1977. 266 p.; Marie-Claude Ch. Malades et médecins dans l'oeuvre de Tchekhov. Thèse soutenue devant l'université de Toulouse pour le doctorat en médecine. Toulouse, Imprimerie parisienne, 1963. 108 p.; Poumailloux P. Anton Tchkhov, docteur en médecine. Thèse pour le doctorat en médecine soutenue au Centre Hospitalier Universitaire Broussais. 1974. 76 p.; Ritzen Q. Anton Tchekhov. Préface de Pasteure Vallery-Radot. Paris: Ed. universitaires, 1962.

[219] Пруайяр Ж. Указ. соч. С. 47.

[220] См.: Ben Arie K. La technique descriptive dans le récit tchékhovien. Paris IV, Th. let. (3ème cycle). 23 fevrier. 1979; Proyart J. Aux sources du lyrisme čexovien, (Pseudo-romantisme,

выходит юбилейный номер журнала «Силекс», посвященный 120-летию со дня рождения русского писателя[221]. В журнале представлено около 30 статей, расширяющих и углубляющих сведения о творчестве Чехова (как о драматургическом, так и прозаическом), а также по-новому трактующих уже имеющийся материал о писателе. В 1982 году выходит книга Жоржа Нива (Georges Nivat), в которой он отстаивает свое мнение о Чехове как об одном из самых «жестоких» русских писателей[222], говоря, что автор такого произведения, как «Скучная история», не испытывает никаких нежных чувств к человеку. Отталкиваясь от работы Шестова «Творчество из ничего», в которой философ представляет «отчаявшегося человека» как единственного героя чеховских произведений, Нива утверждает, что писатель до конца жизни остается сатириком, изображающим эпизоды мрачной человеческой комедии[223]. Автор книги заявляет:

> «“Идея”, “ангажированность”, “тенденция”, в общем, русская специфика, русская болезнь под названием “интеллигенция”, это атеистическое братство “прогресса” нашло в Чехове своего наиболее жестокого преследователя, несмотря на то, что именно интеллигенция восторгалась им намного больше, чем Толстым и Достоевским»[224].

В 1984 году во Франции появляется труд Анри Труайя (Henri Troyat) под названием «Чехов»[225], в котором автор повествует о жизни и творчестве писателя. «Скучную историю» Труайя определяет как «странную и отнимающую всякую надежду» и так же, как и многие критики, уверяет читателей в том, что тоска и одиночество старого профессора – отражение внутренних переживаний самого Чехова в то время, смятенного, озабоченного собственными проблемами и жизненными неурядицами. По мнению автора,

---

anti-romantisme et romantisme dans traitement de la nature) (1880 – 1883) // Canadien-American Slavic studies. 14. № 2 (Summer 1980). P. 149–196.

[221] Silex. № 16. Grenoble, 1980.

[222] Nivat G. Vers la fin du mythe russe. Essai sur la culture russe de Gogol à nos jours. Lausanne, Suisse, Édition L’âge de l’homme, 1982, P. 110–118.

[223] Op. cit. P. 111.

[224] Op. cit.

[225] Troyat H. Tchekhov. Paris: Flammarion, 1984. 413 p.

внезапная смерть брата Николая не приблизила Чехова к Богу, «а всего лишь убедила в том, что абсолютное не доступно нашему пониманию и что судьба человека не более чем движение к пустоте, к черной дыре»[226]. Очевидно в работах Труайя и Нива проявляется влияние философии экзистенциализма, получившей большое распространение в период социальных потрясений конца 1960-х – 1970-х годов.

Говоря о начале второй половины 1980-х годов, Андре Даспр констатирует, «что никогда раньше Чехова так не читали и не смотрели, как сегодня»[227]. Он называет русского писателя «одним из самых “ставимых” драматургов в Париже и предместьях»[228]. Автор статьи отмечает, что Чехов оказал глубокое и существенное влияние на многих французских писателей (об одном из которых он рассказывает в своей статье), а также на широкую французскую публику.

В 1990 году в Париже состоялась большая конференция, на которой обсуждались итоги изучения жизни и творчества русского писателя. А в 1992 вышел сборник статей, издаваемый Чеховской комиссией при Научном совете по истории мировой культуры Российской академии наук, посвященный теме «Чехов и Франция»[229]. В сборнике представлено большое количество французских и русских исследований, дающих современное толкование чеховского наследия и его влияния на литературное развитие Франции.

Сегодня слава и известность Чехова во Франции остаются неизменными. Многие отмечают, что писатель продолжает быть любимым французами преимущественно как драматург, что, конечно же, не отменяет ценности его прозаического творчества. В 2010 году во Франции, как и во всем мире, прошли торжественные мероприятия по случаю 150-го юбилея со дня рождения Чехова. Одним из наиболее значимых событий явилась постановка легендарного

---

[226] Цит. по переводу книги Анри Труайя: Труайя А. Антон Чехов. М.: Изд-во Эксмо, 2004. С. 165.

[227] Даспр А. Указ. соч. С. 81.

[228] Там же.

[229] Чеховиана: Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. / Tchékhoviana: Tchékhov et la France. M.: Nauka; P.: Institut d’études Slaves, 1992.

французского хореографа Жозефа Наджа (Josef Nadj) «Шерри-Бренди», в основу сюжета которой легли чеховские рассказы и короткие пьесы.

29 января, в день рождения Чехова, экс-директор крупнейшего во Франции Авиньонского театрального фестиваля Бернар Февр Д'Арсье говорил о безмерной любви к нему со стороны французов, которые «в этот день <…> чтят память великого писателя вместе с российским народом»[230].

О непрекращающемся интересе франкоязычного мира к чеховскому творчеству и в частности к «Скучной истории» говорит постановка в 2011 году в «Théâtre de l'Atelier» спектакля «Une banale histoire» («Скучная история»). В комментариях к спектаклю, излагающих позицию режиссера-постановщика Марка Дюгэна (Marc Dugain), произведение представлено как нечто подобное преждевременному «завещанию» Чехова; соответственно акцентируется сходство героя с автором: не обозначенная в повести болезнь Николая Степановича определяется как туберкулез, а его отношения с постаревшей женой и молодой воспитанницей трактуются как аналог дистанцированных отношений с женщинами самого Чехова. Герой подводит итоги своего существования, и его прежние убеждения становятся для него смехотворными[231].

Постановка получила неоднозначные отзывы. Отмечалась игра исполнителя главной роли, Жан-Пьера Даррусcена (Jean-Pierre Darroussin), сумевшего «наделить своего персонажа подлинной силой, найти нужную походку и интонацию, представить реальный масштаб, усталость и цинизм этого медика с острым взглядом, уставшего от лицемерных общественных

---

[230]Чемонин Р. Во всем мире отмечают юбилей Чехова [Электронный ресурс] // Агентство национальных новостей. URL: http://www.annews.ru/news/detail.php?ID=210005 (дата обращения: 5.02.2014).

[231] Подробнее об этом см.: Dossier de presse [Электронный ресурс]. URL: http://www.theatre-atelier.com/spectacle-une-banale-histoire-premiere-le-mardi-11-janvier-2011-a-21h-68.htm (дата обращения: 11.04.2014). Отрывки из этого спектакля можно увидеть на официальном театральном сайте: http://www.theatre-atelier.com/spectacle-une-banale-histoire-premiere-le-mardi-11-janvier-2011-a-21h-68.htm.

отношений, которые всегда разрушали его жизнь»[232]. Указывалось на присущий постановке «чеховский стиль» – шепот и меланхолию, встречающиеся в каждой пьесе драматурга. Однако рецензент заключает, что банальная история не производит впечатления и так и остается банальной.

Отзыв, опубликованный в «Le Figaro»[233], ставит под вопрос работу писателя М. Дюгэна, не имеющего достаточного опыта в качестве сценариста и режиссера: даже хорошие актеры не могут сделать всё, им нужны «путевые листы», которых здесь не было. Рецензент считает абсолютно лишним внешнее сходство главного героя с Чеховым (бородка и пенсне). В целом спектакль охарактеризован как скучный.

Думается, что подобные отклики, как и концепция самой постановки, в значительной мере обусловлены переводом чеховской повести, который был взят за основу: это перевод Э. Парейра, о котором будет сказано ниже.

В целом обзор критической и литературоведческой рецепции «Скучной истории» позволяет заключить, что повесть еще не получила во Франции полноценного осмысления, хотя не раз привлекала внимание деятелей культуры. Она рассматривалась главным образом как выражение авторского мировоззрения через фигуру главного героя, давая повод для разноречивых суждений относительно степени присущего Чехову экзистенциального трагизма и пессимизма. При этом художественная природа заключенного в повести смысла, своеобразие и сложность ее текстовой организации практически не попадает в поле зрения исследователей, что, очевидно, в немалой степени зависит от того, как она переведена на французский язык.

---

[232] Roulat J. “Une banale histoire” avec Jean-Pierre Darroussin [Электронный ресурс]. URL: http://lci.tf1.fr/culture/spectacles/une-banale-histoire-lassante-derive-6267871.html (дата обращения: 11.04.2014).

[233] Simon N. Une banale Histoire [Электронный ресурс] // Le Figaro. URL: http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/01/31/03003-20110131ARTFIG00751-une-banale-histoire.php (дата обращения: 11.04.2014).

2.2. Франкоязычная переводческая рецепция «Скучной истории»

Переводить произведения Чехова на французский язык начали еще при жизни писателя. В 1893 году в журнале «Revue des Deux Mondes» в рубрике «Esquisses de caractères russes» (наброски русских характеров) появились первые переводы рассказов: «Гусев» и «Беглец»[234]. Переводчиком была Юлия Твердянская. После публикации этих произведений она писала Чехову:

> «Успех Ваших рассказов очень велик – это не комплимент, я их никогда не делаю. Признаюсь даже, что это меня удивило, так как латинский дух далеко не всегда может уловить глубину, отвлеченную изысканность, задушевность нашей литературы»[235].

Уже через два года после этого события писатель констатировал:

> «Мелкие рассказы, потому что они мелкие, переводятся, забываются и опять переводятся, и потому меня переводят во Франции гораздо чаще, чем Толстого»[236].

По переписке Чехова с современниками можно судить о его отношении как к переводам своих произведений на иностранные языки, так и к переводам зарубежных авторов на русский язык. Известно письмо к поэту И. А. Белоусову, в котором Чехов обозначает свой взгляд на работу переводчика художественного произведения[237]. Е. М. Сахарова интерпретирует эту информацию следующим образом: «Чехов указал на три условия, которые должен, с его точки зрения, соблюдать переводчик: 1) уметь выбрать для перевода достойный читательского внимания оригинал, 2) добросовестно

---

[234] См.: La Revue des Deux Mondes. 1893. T. 118, juill. P. 197–212.

[235] Чехов и мировая литература. Кн. 3, 2005. С. 322.

[236] Из письма А. П. Чехова А. С. Суворину от 19 января 1895 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 6. С. 14).

[237] Письмо А. П. Чехова И. А. Белоусову от 3 августа 1887 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 2. С. 105–106).

отнестись к своей работе, 3) представить по возможности полно творческую физиономию переводимого автора»[238].

По поводу неудовлетворительного, на его взгляд, перевода полного собрания сочинений Мопассана на русский язык[239] Чехов сказал, что «классиков и знаменитых авторов библиотека <…> должна иметь и в переводе, и в подлинниках»[240].

Что же касается перевода своих собственных произведений на французский язык, то здесь следует отметить особую настороженность и скептицизм, проявляемые Чеховым. Так, на просьбу парижского корреспондента «Нового времени» И. Я. Павловского указать рассказы, подходящие для франкоязычных читателей, он отвечал:

> «Я затрудняюсь выбирать, потому что большинство моих рассказов кажется мне неподходящими для французской публики»[241].

Сомнительным казался Чехову успех перевода и его «Вишневого сада»:

> «<…> для чего переводить мою пьесу на французский язык? Ведь это дико, французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения и только будут скучать. Не нужно, <…> не к чему»[242].

Но вместе с этим Чехов очень ценил хороших переводчиков и, когда надеялся, что имеет дело с одним из них, всячески старался ему содействовать с переводами как собственных произведений, так и произведений других русских писателей, осознавая, что именно благодаря труду переводчиков расширяется читательская аудитория отечественной литературы.

Так, в частности, было в случае с Морисом-Дени Рошем (Denis Roche, 1868-1951), французским литератором и искусствоведом, почетным членом

---

[238] Сахарова Е. М. Чехов в переписке с переводчиками. Вступительная статья // Чехов и мировая литература. Кн. 3, 2005. С. 292.

[239] См.: письмо А. П. Чехова П. Ф. Иорданову от 19 октября 1896 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 6. С. 198).

[240] Из письма А. П. Чехова П. Ф. Иорданову от 24 ноября 1896 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 6. С. 235).

[241] Из письма А. П. Чехова И. Я. Павловскому от 5 декабря 1894 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 5. С. 343).

[242] Из письма А. П. Чехова О. Л. Книппер-Чеховой от 24 октября 1903 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 11. С. 284).

Академии художеств, который своими переводами во многом способствовал известности Чехова во Франции. В. И. Губанова называет его «самым плодотворным из первых переводчиков Чехова»[243]. Он переводил и других русских классиков: Н. В. Гоголя, Н. С. Лескова, Л. Н. Толстого, М. Горького, – однако в большей степени его привлекало именно творчество Чехова, переводам которого он посвятил свою жизнь.

Весной 1897 года Рош приехал с визитом в Россию, о чем сообщалось в майском номере газеты «Биржевые ведомости». В заметке рассказывалось о визите в Петербург молодого французского писателя, автора недавно вышедшего сборника “Histoires sur tous les tons”[244]. Говорилось, что Рош посетил Россию для более близкого знакомства с русской жизнью, природой, людьми, в том числе литераторами, а также для усовершенствования знаний русского языка, который необходим ему для переводческой деятельности. Отмечалось также, что французский писатель уже перевел на свой родной язык некоторые рассказы Антона Павловича Чехова.

Прочитав это сообщение, Рош поспешил написать Чехову письмо (самое первое из всех известных писем переводчика русскому писателю), в котором говорил о неточности представленной в газете информации: он еще не успел закончить переводы рассказов («Ванька», «Тиф») и отдать их в печать. Рош добавлял, что «не прочь был несколько больше освоиться с русской жизнью, чтобы надежней передать некоторые детали»[245].

В архиве Чехова (ОР РГБ, ф. 331) хранятся все на сегодняшний день известные письма Роша русскому писателю, из которых становится ясно, что переводчик много работал над интерпретациями чеховских произведений,

---

[243] Губанова В. И. Доктор Чехов во Франции [Электронный ресурс] // Дом-музей А. П. Чехова. URL: http://chekhov-yalta.org/ru/nauchnaya-rabota-muzeya/article-page-5.html (дата обращения: 6.04.2014).

[244] Рассказы на все вкусы (франц.).

[245] Из письма Д. Роша А. П. Чехову от 28 мая 1897 г. (Чехов и мировая литература. Кн. 3, 2005. С. 325).

пытаясь «представить эквиваленты и определить нечто “среднее”»[246], оговаривая, что считает «ужасающе» верным итальянское изречение «Traduttore, traditore!», означающее «Переводчик, предатель!». Известно также, что он отправлял свои переводы Чехову, чтобы тот мог внести в них необходимые исправления. Однако корректировал ли писатель тексты французского переводчика – не известно. Скорее всего, нет. Такой вывод можно сделать исходя из слов Чехова по поводу франкоязычных переводов «Чайки»:

> «<…> судить о том, какой перевод лучше и насколько перевод удовлетворителен в литературном отношении, <…> я не могу, так как знаю язык не ахти как»[247].

В 1901 году во Франции был опубликован первый сборник чеховских рассказов в переводах Роша[248]. В эту книгу вошли следующие произведения: «Мужики», «В овраге», «Свирель», «Ванька», «Тоска», «Княгиня», «У предводительши», «На чужбине», «Перекати-поле», «Тиф» и «Палата № 6».

На сегодняшний день Рош является единственным переводчиком, осуществившим перевод всего прижизненного собрания сочинений писателя, составленного им самим и ставшего первым собранием сочинений Чехова во Франции (18 томов, 1922 – 1934)[249].

Е. М. Сахарова в статье «Дени Рош – переводчик Чехова» отмечает, что «в связи с отсутствием конвенции между Россией и другими странами (в том числе и Францией) между переводчиками возникала конкуренция за право первого и авторизированного перевода»[250]. По заявлению издательства «Plon», занимавшегося выпуском первого французского собрания сочинений Чехова, переводы Роша явились единственными авторизированными, то есть

---

[246] Из письма Д. Роша А. П. Чехову от 23 июня/5 июля 1897 г. (Чехов и мировая литература. Кн. 3, 2005. С. 326).

[247] Из письма А. П. Чехова П. Ф. Иорданову от 15 мая 1899 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 8. С. 178).

[248] Tchékhov A. Les Moujiks. Trad. par D. Roch. Paris: Perrin, 1901.

[249] Oeuvres completes d’Anton Tchekhov. Paris: Plon, 1922 – 1934.

[250] Сахарова Е. Указ. соч. С. 154.

выполненными еще при жизни писателя и одобренными им[251]. Однако, как показывают письма самого Чехова, это одобрение не было однозначным:

> «Переводчик D. Roche прислал мне 150 франков за перевод “Палаты № 6”. Говорят, что это очень плохой переводчик, но у меня не хватило духа отказать ему, когда он попросил позволения продолжать переводить мои рассказы»[252];

или:

> «Кстати о Роше: во Франции мне очень не хвалили его как переводчика. Говорят, что моих “Мужиков” перевел он очень плохо»[253].

Суждения Чехова о Роше основывались, среди прочего, и на письме М. М. Ковалевского, жившего в то время в Париже, который сообщал писателю:

> «Бонье уверял меня, что Roche не столько неверный переводчик, сколько плохой французский стилист (“il écrit un français plat” таковы его подлинные слова)»[254].

Однако Ф. Д. Батюшков возражал Чехову, доказывая, что Рош весьма неплохой переводчик. Он советовал писателю всегда помнить о двух обстоятельствах: 1) «французы вообще так носятся со своим языком, что всякий считает, что он один лишь владеет языком в совершенстве» [255] и 2) в переводах Рош воздерживается от тех крайностей реформистов французского языка, которые присутствуют в его собственных произведениях. Батюшков отмечал точность, живописность, оригинальный характер структуры фраз как явно удачные элементы переводов Роша, указывая, однако, что все это, конечно, не заменяет подлинника.

---

[251] См.: Лазарюс С. Переводы произведений Чехова во Франции // Чехов и мировая литература (Лит. наследство; Т. 100), кн. 1. М., 1997. С. 7.

[252] Из письма А. П. Чехова И. Я. Павловскому от 3 декабря 1898 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 7. С. 351).

[253] Из письма А. П. Чехова Ф. Д. Батюшкову от 26 декабря 1898 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 7. С. 376).

[254] Из письма М. М. Ковалевского А. П. Чехову, январь 1898 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 7. С. 482).

[255] Из письма Ф. Д. Батюшкова А. П. Чехову от 8 января 1899 г. (Чехов А. П. Указ. соч. П. Т. 7. С. 695).

В 1923 году вышел третий том первого французского собрания сочинений Чехова, в рамках которого франкоязычные читатели познакомились с повестью «Скучная история»[256], заглавие которой стало названием для всего тома. В то время появление перевода этого произведения, как и других чеховских рассказов и повестей в интерпретации Роша, имело первостепенную коммуникативно-художественную значимость, способствуя сближению двух народов и их национальных литератур.

В 1926 году во Франции появилась новая версия чеховской повести. Ее автором стал Борис Шлёцер (Boris de Schloezer, 1881 – 1969), выходец из России, принадлежавший к первой волне эмиграции (он уехал во Францию в 1921 году и до самой смерти жил в Париже). Н. Д. Свиридовская, посвятившая одно из своих исследований творчеству Шлецера, характеризует его как «мыслителя, обладавшего неординарной фантазией, особым в*и*дением культурной ситуации и неповторимым литературным дарованием»[257]. В московском и брюссельском университетах Шлецер профессионально изучал социологию, но помимо этого он превосходно разбирался в философии, эстетике, был музыкальным и литературным критиком, писателем и переводчиком. «Как и другим уехавшим из страны художникам, ему выпала роль “посредника” между двумя великими культурами – русской и французской»[258].

Заниматься переводческой деятельностью Шлецера побудила нехватка денег, которые он зарабатывал журналистикой. Шлецер создал новые переводы произведений Н. В. Гоголя («Петербургские повести»), М. Ю. Лермонтова («Герой нашего времени»), Л. Н. Толстого («Казаки», «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник», «Война и мир», «Отец Сергий»), Ф. М. Достоевского («Записки из подполья», «Бедные люди», «Бесы», «Братья Карамазовы» и др.),

---

[256] Tchékhov A. Oeuvres complètes. Tom III. Une banale histoire. Traduit du russe par Denis Roche. Paris. Librairie Plon. 1923. 304 p.

[257] Свиридовская Н. Д. Борис Шлецер: введение в творчество // Из истории музыки XX века. Научный вестник Московской консерватории, 2010. № 1. С. 137.

[258] Там же.

А. Н. Толстого («Князь Серебряный»), Н. С. Лескова («Леди Макбет Мценского уезда», «Очарованный странник»), А. П. Чехова («Скучная история»), И. А. Бунина («Ночь»), Е. И. Замятина («Наводнение»). Благодаря переводам Шлецера французы познакомились с творчеством Льва Шестова, близким другом переводчика. По свидетельствам дочери философа-экзистенциалиста, Натальи Барановой-Шестовой, в своих переводах Шлецеру удавалось воспроизводить напряжение, подъем и лиризм, свойственные для работ Шестова. Она также приводит слова Л. Зимнего, считавшего Шлецера «гениальным переводчиком»[259]. Он стал автором нескольких статей, посвященных философу, которые тот очень ценил, чувствуя, что его идеи были близки Шлецеру.

В этой связи необходимо вспомнить об эссе Шестова «Творчество из ничего», также переведенном на французский язык Шлецером. А. Д. Степанов отмечает, что обращение Шестова к произведениям Чехова «не случайно: в чеховском творчестве он находит оба основных элемента своей философии: отвержение рационального и поиск чудесного»[260]. Исследователь также констатирует, что «неадекватная во многих отношениях интерпретация Шестова неожиданно затрагивает глубинные пласты чеховского мира»[261]. Все это дает основание предположить, что Шлецер в гораздо большей степени осознавал доступный ему через работы философа глубокий смысл «Скучной истории» (в отличие от Роша, который в своих переводах ориентировался главным образом на собственный художественный вкус и интуицию).

Интересно и то влияние, которое оказала чеховская повесть на самого переводчика: в 1969 году во Франции вышел роман Шлецера «Мое имя – никто» («Mon nom est personne»), где в центре внимания оказались дневник и выдуманная история 84-летнего старика, находящегося в доме для психически больных. В тексте произведения присутствуют и многочисленные

---

[259] Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников: Т. 2. Париж: La Press Libre, 1983. С. 313.

[260] Степанов А. Д. Указ. соч. С. 76.

[261] Там же. С. 78.

интертекстуальные связи с классической русской литературой и философией, отмеченные Свиридовской[262].

В 1960 году появился еще один перевод «Скучной истории», осуществленный Эдуардом Парейром (Édouard Parayre) и являющийся на сегодняшний день академическим. Этот перевод вошел в составе 13-го тома в новое французское собрание сочинений Чехова, подготовленное издательством «Editeurs Français Réunis» под редакцией Жана Перюса (21 том, 1952–1971)[263]. Помимо Парейра над переводами произведений к этому собранию сочинений работали Мадлен Дюран, Э. Латар, Владимир Познер, Андре Радиге, Эльза Триоле, Лили Дени. Письма были переведены Рене Гоше, Лидой Вернан, Мишель Танги, Женевьевой Руссель. Как и в первом собрании сочинений, предисловий к томам с рассказами и повестями Чехова здесь не было.

Работая над переводом «Скучной истории», Парейр, очевидно, делал установку на обновление устаревшего языка и стиля, поскольку в его интерпретации уже не встретишь архаизмов, которые присущи оригиналу и еще употребляются в текстах Роша и Шлецера, а грамматика тяготеет к более разговорному варианту. Например, вопрос жены Николая Степановича «Ты это знаешь?» (VII, 255), переданный Рошем и Шлецером с соблюдением грамматических норм французского языка (то есть посредствам инверсии) как «Le sais-tu?» (III, 10; 17), у Парейра уже звучит более неформально «Tu le sais?» (19). Нужно отметить, что подобная установка переводчика на «облегчение» повествовательного языка себя оправдала: перевод Парейра сегодня является наиболее востребованным, а значит, и читаемым во Франции.

Именно в интерпретации Парейра чеховская повесть вошла в сборник произведений писателя, выпущенный в 1962 году издательством «Collection 10/18»[264], с предисловием Ильи Эренбурга, который стремился

---

[262] См.: Свиридовская Н. Д. Указ. соч. С. 140.

[263] Tchekhov. Oeuvres. Paris: Editeurs Français Réunis, 1952 – 1971 (v. I – XXI).

[264] Tchékhov A. La fame au petit chien et autres nouvelles / Présentation par Ilya Ehrenbourg. Paris: Collection 10/18, 1962.

охарактеризовать Чехова прежде всего как сильного прозаика, и только во вторую очередь – драматурга.

«Скучная история» в переводе Парейра вышла и в пятом томе двенадцатитомного собрания сочинений писателя, опубликованного в 1964 – 1965 гг. в Лозанне (Швейцария) издательством «Edition Rencontre» под редакцией Жоржа Альдаса (здесь использовались в целом те же переводы, что и во втором собрании сочинений Чехова во Франции).

В 1967 – 1971 гг. в Париже издательством «Gallimard» было выпущено трехтомное собрание произведений Чехова в составе серии «Bibliothèque de la Pléiade»[265], во втором томе которого появилась и «Скучная история» в интерпретации того же Парейра. Все переводы для этого сборника были опять взяты из второго французского собрания сочинений писателя. На сегодняшний день именно они являются главным печатным источником для знакомства франкоязычных читателей с творчеством Чехова.

Издательство «Le Cercle du Bibliophile» использовало те же переводы для публикации избранных произведений Чехова в составе пятитомного собрания «Шедевры русской литературы»[266]. «Скучная история» вышла во втором томе этого сборника.

С тех пор исследуемая повесть неоднократно переиздавалась как в составе различных книг с прозой Чехова, так и отдельно. Например, в 1968 году в Париже вышел сборник с двумя повестями – «Степь» и «Скучная история»[267] (здесь она печаталась по переводу Шлецера). Произведениям предшествовало предисловие Вероник Лосски, в котором она обосновывала свою мысль о создании Чеховым новой концепции искусства. «Скучную историю» она характеризовала как исповедь, заметив, что подобная форма повествования

---

[265] Tchekhov A. Oeuvres (3 volumes). Paris: Gallimard, 1967 – 1971 (Bibliothèque de la Pléiade).

[266] Oeuvres de Tchekhov (5 volumes), Paris: Le Cercle du Bibliophile. 1968 – 1972.

[267] Tchekhov A. La Steppe – Une morne histoire. Veronique Lossky. Paris: Klincksieck, 1968 (Les Grands Classiques Russues, IV).

непривычна для Чехова. Лосски отметила тему отчаяния, возникающую как результат безвыходного положения старого профессора.

В 1971 году в Париже вышел еще один сборник произведений Чехова, в который вошли, помимо «Скучной истории» (в переводе Парейра), также «Дуэль», «Огни», «Моя жизнь» и «Невеста»[268]. В последующие годы чеховская повесть продолжала переиздаваться. В последние двадцать лет наиболее активно ее публикацией занимается французское издательство «Gallimard», выпуская произведение (в переводе Парейра) в серии «Folio Classique».

Рассматривая в целом переводы «Скучной истории» во Франции, можно заметить, что франкоязычным переводчикам пришлось принимать достаточно сложные переводческие решения для преодоления уже самых общих межъязыковых различий. Так, Мария Стахович указывает на совершенно особые общеязыковые трудности перевода с русского на французский, «поскольку синтаксически строй этих двух языков принципиально различен (в отличие, например, от пары: английский – немецкий). Приходится, следовательно, пользоваться более изощренными методами, ибо, если при переходе от французского к русскому еще возможно использовать предложение в качестве исходного элемента, то при переходе от русского к французскому необходимо для нахождения соответствующего эквивалента искать более отдаленные аналогии»[269]. В частности это продиктовано разностью грамматических систем: для французского языка характерно использование своих элементов в их строевой, организующей функции в ущерб конкретно содержательной, в отличие от русского языка, где связь между формой и содержанием является более тесной и взаимно-обусловленной[270].

При переводе текста с русского языка на французский обращает на себя внимание и разность количества эмоционально-окрашенных элементов: во французском словарном составе их гораздо меньше, чем в русском, – что

---

[268] Tchekhov A. Nouvelles, Paris: Le livre de Poche classique. 1971.

[269] Цит. по: Лазарюс С. Указ. соч. С. 24.

[270] См.: Гак В. Г., Ройзенблит Е. Б. Очерки по сопоставительному изучению французского и русского языков. М.: Издательство «Высшая школа», 1965. С. 207.

затрудняет перевод «живописных» слов, изображающих элементы человеческой жизни конкретно и выразительно[271]. В случае со «Скучной историей» переводчикам не удалось найти адекватного эквивалента, например, русскому слову «малый», а также целому ряду других лексических элементов. Как показывает В. Г. Гак, в подобных ситуациях переводчики должны прибегать к особым, характерным для французского языка способам создания выразительности, то есть переносам: «метафорическому или метонимическому переосмыслению слов, а также стилистической транспозиции – переносу слов в несвойственное им стилистическое окружение»[272].

Также во французском языке крайне мало оценочных суффиксов, что, к примеру, отразилось на неадекватной передаче оригинального слова «скучища» (во французских текстах оно переведено как просто «скука»). Такой перевод русских слов, экспрессивность которых задается суффиксами, с помощью нейтральных французских слов Гак определяет как общую тенденцию, когда «при переводе с русского языка элементы, специально выражающие субъективную оценку, снимаются»[273]. В подобных ситуациях исследователем предлагается вводить в текст перевода поясняющие замечания.

В некоторых случаях у переводчиков не получалась адекватная передача высокой лексики (например, слов «величать», «шествовать», «гряди»), что приводило к стиранию иронического тона, характерного для чеховской повести. Подобная ситуация тоже связана с общей языковой закономерностью: «во французском языке торжественно-поэтический стиль не получил такого развития, как в русском»[274], вследствие чего французские словари переводят одинаково и возвышенную русскую лексику, и лексику, лишенную стилистической окраски.

---

[271] См.: Гак В. Г. Беседы о французском слове: Из сравнительной лексикологии французского и русского языков. Изд-е 5-е. М.: КомКнига, 2010. С. 138.

[272] Там же.

[273] Гак В. Г. Сопоставительная лексикология. (На материале французского и русского языков.) М.: Междунар. отношения, 1977. С. 98.

[274] Там же. С. 99.

Обращает на себя внимание и различие в синонимии французского и русского языков: «русские синонимы содержательны, они различаются оттенками значений, реализующимися в речи. Французские синонимы часто – тождественные знаки, их различия в речи не реализуются, а нейтрализуются»[275]. Возможно, именно с этой особенностью французского языка связано большое количество употребляемых в переводных произведениях синонимов при передаче одного и того же русского слова. Однако это не отменяет необходимости внимательно относиться к словам как к носителям определенной информации, из-за неточной передачи которых она может изменяться.

Более подробно трудности, возникшие в связи с переводом повести на французский язык, будут рассмотрены ниже.

2.3. *Ennui* как французский аналог русского концепта *скука*

Избранный нами исследовательский подход предполагает определить французский аналог русского концепта *скука* / *скучный*, чтобы с возможно большей полнотой оценить потенциальную переводимость смысла чеховской повести. Рассмотрим самые частотные словарные эквиваленты существительного «скука»: «ennui», «lassitude», – и его производного, прилагательного «скучный / скучная»: «ennuyeux / ennuyeuse», «fastidieux / fastidieuse», «triste», – а также прилагательного «banal / banale», используемого Рошем и Парейром при переводе заглавия «Скучной истории», и «morne», которое выбрал Шлецер для своего перевода названия повести:

[275] Гак В. Г. Беседы о французском слове. С. 321.

Таблица 1 – Потенциал покрытия значений лексемы «скука» французскими эквивалентами:

№	Значение лексемы «скука»		ennui	lassitude
1	Состояние субъекта:			
	а	Томление от отсутствия дела, цели (незанятость ума и души)	+	+
	б	Тоска, грусть	+	–
	в	Желание увидеть кого-либо, получить что-либо	+	–
	г	Досада, неудовольствие	+	–
	д	Однообразие (отсутствие занимательности, веселья, чего-то нового, интересного)	+	–
	е	Пресыщение	+	–
	ж	Равнодушие, сонное состояние	–	–
2	Объект или обстановка, вызывающие у субъекта чувство скуки		+	–
Максимальный процент покрытия значений лексемы «скука»			*87,5 %*	*12,5 %*

Таблица 2 – Потенциал покрытия значений лексемы «скучный / скучная» французскими эквивалентами:

№	Значение лексемы «скучный / скучная»		ennuyeux, -euse	fastidieux, -euse	triste	morne	banal / banale
1	О предметах, обстановке: наводящий скуку, неинтересный		+	+	+	+	+
2	Состояние, когда нет развлечений, увеселений		+	–	+	+	–
3	О субъекте:						
	а	Испытывающий скуку, невеселый	+	–	+	+	–
	б	Наводящий скуку, неинтересный	+	+	–	–	+

	в	Одинокий	–	–	–	–	–
Максимальный процент покрытия значений лексемы «скучный / скучная»			*80 %*	*40 %*	*60 %*	*60 %*	*40 %*

На основе этих данных можно заключить, что именно лексема «ennui» с ее производными является наиболее близким французским соответствием русской «скуке»: она в большей степени по сравнению с другими вариантами передает ее основные словарные значения.

Для того чтобы понять содержание понятия *ennui* для самих французов, обратимся к их толковым и ассоциативным словарям, а также к произведениям литературы, где этот феномен становится предметом рефлексии франкоязычных писателей.

Толковый словарь Французской академии, вышедший во второй половине XIX века, трактует слово «ennui» как 1) душевное страдание, уныние, огорчение, муку из-за какого-нибудь несчастья, потери или отсутствия близкого человека, утраты надежды; 2) внутреннюю пустоту; 3) разочарование во всем; 4) ностальгию, сожаление о ком-либо или о чем-либо[276]. Как видим, такое понимание французами *скуки* (*ennui*) достаточно близко русской трактовке этого состояния.

О том, что понятие *скуки* (*ennui*) воспринималось в конце XIX – начале XX века во Франции как явление весьма сложное и глубокое, говорит книга французского психолога Эмиля Тардье «Скука: Психологическое исследование»[277]. В ней *скука* рассматривается как психофизиологический комплекс, бесконечно разнообразный по содержанию и по форме. Тардье считает, что *скука* существовала во все времена, но «болезни имеют свои

[276] Dictionnaire de la langue française de l'Académie française. Tome deuxième. D – H. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1874. P. 1406.

[277] Emile Tardieu. L'ennui étude psychologique. Paris: Librairie Félix Algan, 1903. 108 p. Тардье Эмиль. Скука: Психологическое исследование: Пер. с фр. Изд. 2-ое. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 256 с.

эпохи»[278]. Так, по его мнению, *скука* заняла особое место в XVIII-XIX веках в связи с тем, что стал активно развиваться критический дух и вера утратила свое прежнее значение, так что *скука* стала следствием анализа и скептицизма, обесценивающего все вокруг. Наиболее остро *скука* переживалась во Франции в XIX веке, она сделалась «злом века»: «все страдают от нее. Мы видим ее у поэтов, в их безнадежных песнях, у философов, в мрачных системах, толпа же ощущает ее болезненно и смутно»[279].

Тардье отмечает, что феномен *скуки* впервые нашел свое литературное воплощение в XVIII веке, когда это состояние перестало быть комплексом непонятных ощущений, а переросло в осознанно переживаемое томление. В произведениях французских писателей *скука* изначально проявилась в безличной форме, но романы XVIII века, следуя за наукой, стали более «реальными». Они, исследуя действительность, нашли ее достойной презрения и поставили своей задачей высмеять фальшивую жизнь, показать ее утомительную бесполезность. В XIX веке эта тенденция сохранилась: «так дело идет у Флобера и у Мопассана, где скука прямо выставлена на вид и принимает форму хлесткой иронии и скептического презрения» [280]. Главной идеей романа, его философией становится мысль о том, что все сводится к суете сует и *скуке*. В сноске Тардье отмечает, что эта же идея является главной и в русском романе, с чем можно согласиться.

Однако понятие *ennui* представляется все же явлением несколько иного рода в сравнении с русской *скукой*, что связано с его этимологией. Дело в том, что формирование концепта *ennui* во франкоязычной культуре началось еще в середине XII века. Само слово произошло от латинского «odium», что буквально означало «ненависть», «злоба». Оно чаще встречалось в выражениях «inodiare» – «быть ненавистным» – и «in odio ess» – «быть объектом ненависти». Вплоть до XVIII века традиционной трактовкой ennui были

[278] Там же. С. 210.
[279] Там же. С. 213.
[280] Там же. С. 230–231.

1) моральная боль из-за потери близкого человека и 2) ненависть, обращенная к людям или какому-то предмету. Таким образом, это понятие изначально выражало меланхолию совершенно другой, более агрессивной природы.

Изменения в смысловом содержании слова, по мнению исследователей[281], явились результатом процессов индустриализации и урбанизации: в обществе начал формироваться новый язык, позволяющий подвергать рефлексии переменившуюся действительность. В итоге произошла трансформация привычных до того времени значений целого ряда слов, в числе которых оказалось и *ennui*. Так к концу XVIII века оно стало означать отвращение, апатию, усталость, душевную пассивность.

В период романтизма *скука* (*ennui*) стала частым предметом рефлексии писателей. Так, у Стендаля это явление интерпретируется как сложное психологическое состояние, сопровождаемое обостренным ощущением неполноценности из-за невозможности добиться чего-то важного. Спасением от *скуки* (*ennui*) становится действие.

У Бодлера это понятие синонимично греху или злу; он показывает ощущение человеком себя как «оазиса ужаса в пустыне скуки»[282].

В творчестве Флобера *скука* (*ennui*) связана с повышенным и болезненным вниманием субъекта к вопросам смысла. О скуке он пишет: «Что-то неопределенное отделяет вас от вас самих и крепко связывает с небытием»[283]. П. Виган полагает, что это «что-то неопределенное», загадка «глубокой скуки» есть глубина без дна, которая существует сама по себе. *Скука* (*ennui*) у Флобера не противопоставляется по традиции наслаждению или радости, а выступает мерой самой себя.

Особый интерес представляет реализация понятия *скуки* у Анатоля Франса, и конкретно в его романе «Преступление Сильвестра Бонара» («Le

---

[281] См.: Loussir E. L’ennui: autopsie d’une affliction moderne. Autour de l’oeuvre de Walter Benjamin. Université de Québec à Montréal, 2012. P. 26–27.

[282] См.: Vigan P. L’ennui et la condition humaine [Электронный ресурс] // Le Magazine littéraire. 2010. URL: http://www.europemaxima.com/?p=590 (дата обращения: 20.05.2014).

[283] Цит. по: Vigan P. Op. cit.

Crime De Sylvestre Bonnard», 1881 г.), что объясняется сходством этого произведения и «Скучной истории». Это сходство могло стать для переводчиков «Скучной истории» причиной невольного соотнесения этих двух произведений и истолкования смысла русской повести сквозь призму восприятия и оценки знаменитого романа. Так же как и чеховская повесть, он написан в жанре дневниковых записей, в его центре – ученый-интеллектуал с мировым именем шестидесяти двух лет, рассказывающий и рассуждающий о жизни и подводящий ее определенные итоги. В обоих произведениях актуализируется семантика старости, одиночества, замкнутого жизненного пространства и пр., а также *скуки*. Она не является организующим концептом в «Преступлении Сильвестра Бонара», но присутствует в романе в качестве мотива.

В романе Франса понятие *скуки* связано прежде всего с недостаточной увлекательностью самого предмета, например:

> «<…> il est très **ennuyeux**, car les livres d'histoire qui ne mentent pas sont tous fort maussades»[284] (6) (она очень **скучная**, поскольку исторические книги, которые не лгут, являются все слишком нудными);
>
> «À la manière dont je lisais la lettre de mon collègue, je pouvais passer pour ne pas savoir mes lettres. Ce fut long, et M. Gélis aurait pu **s'ennuyer**, mais il regardait Jeanne et prenait son mal en patience» (149) (по тому, как я читал письмо моего коллеги, я мог сойти за малограмотного. Это было долго, и Жели мог **заскучать**, но он смотрел на Жанну и переносил страдание терпеливо).

Скука показана и как следствие пресыщения, свойственного, по убеждению героя, богачам, которые пытаются спастись от нее любыми способами – хоть коллекционированием спичечных коробков:

> «Ce sont des gens riches, qui promènent leur **ennui** par le monde» (35) (это богатые люди, которые носят с собой свою **скуку** по миру).
>
> «Dimitri **s'ennuie** et, moi, je **m'ennuie**. Nous avons les boîtes d'allumettes. Mais on se lasse même des boîtes d'allumettes» (42) (Дмитрий **скучает**, и я

[284] Здесь и далее текст романа «Преступление Сильвестра Бонара, академика» Анатоля Франса цитируется по следующей книге с указанием страниц в скобках: Anatole France. Le crime de Sylvestre Bonnard. Édition du groupe «Ebooks libres et gratuits», 2008. 206 p.

скучаю. У нас есть спичечные коробки. Но не забавляют даже спичечные коробки).

В романе сталкиваются два значения слова «ennui»: 1) скука и 2) заботы, хлопоты:

«Autrefois j'avais des **ennuis** et je ne **m'ennuyais** pas; les **ennuis**, c'est une grande distraction» (42) (прежде у меня были **заботы**, и я **не скучала; заботы** - это большое отвлечение).

«On ne **s'ennuie** pas quand on a des **ennuis**» (44) (**не скучают**, когда имеют **заботы**).

Даже когда *скука* возникает в контексте разговора о старении, неуклонном движении к смерти, она представляется как досадное, но неотъемлемое жизненное явление и никак не соотносится с экзистенциальным ужасом: героя не терзают мучительные вопросы о бессмысленности человеческого бытия, в его мироощущении нет трагизма, а мысль не пытается пробиться за рамки человеческого существования, она остается по «эту» сторону:

«<…> quelqu'un de mes confrères de l'Institut se plaignit devant moi de **l'ennui** de vieillir. <…> Le dommage est, non point de trop durer, mais bien de voir tout passer autour de soi. Mère, femme, amis, enfants, la nature fait et défait ces divins trésors avec une morne indifférence, et il se trouve qu'enfin nous n'avons aimé, nous n'avons embrassé que des ombres. Mais il en est de si douces!» (88) (кто-то из моих товарищей по институту пожаловался мне на **скуку** старения … Жалко не то, что долго живешь, а то, что видишь, как все уходит вокруг тебя. Мать, жену, друзей, детей – природа делает и забирает эти божественные сокровища с унылым равнодушием, и получается, что мы любили, мы обнимали только тени. Но среди них есть такие милые!).

В целом позиция героя-рассказчика у Франса кардинально расходится с той, которая представлена в «Скучной истории». Несмотря на общность ситуации, герои приходят к совершенно разным выводам: у Чехова показана принципиальная невозможность ответа на вопрос о смысле человеческого существования, что обусловливает трагический пафос повести; у Франса же в противовес эфемерности отдельного человека утверждаются его связи с

другими людьми, придающие его жизни ценность и смысл. Различию авторских концепций соответствует семантическое наполнение слов *скука* и *ennui*.

Углубление семантики понятия *ennui* в экзистенциальном направлении связано с развитием в XX веке философии экзистенциализма. Так, в романе Ж.-П. Сартра «Тошнота» («La Nausée», 1938 г.) понятию *ennui* отведена ключевая роль: оно является практически синонимом заглавного концепта *тошнота* (*nausée*). Содержание *ennui* (*скуки*), составляющей суть человеческого существования, раскрывается постепенно. В результате то ощущение абсурдности бытия, от которого еще «наощупь» страдает герой чеховской «Скучной истории», в «Тошноте» оказывается доведено до предела и подвергнуто анализу:

> «C'est un **ennui** profond, profond, le cœur profond de l'existence, la matiere meme dont je suis fait»[285] (219) (Это глубочайшая **скука**, глубочайшая, самая сердцевина существования, та же материя, из которой я сделан).
>
> «La conscience existe comme un arbre, comme un brin d'herbe. Elle somnole, elle **s'ennuie** <…> Mais elle ne s'oublie *jamais;* elle est conscience d'etre une conscience qui s'oublie» (237) (сознание существует как дерево, как травинка. Оно дремлет, оно **скучает** … Но оно никогда *не забывается*; оно является сознанием сознания, которое забывается».

Скука (*ennui*) в романе Сартра, как и у Чехова, обусловлена принципиальной двойственностью человеческого существования, которое характеризуется одновременно причастностью к бессмысленному, бессознательному миру материи – и наличием сознания, которое никогда не отключается[286]. Однако Сартр, будучи прежде всего философом, прямо подчиняет сюжет романа осмыслению философской проблемы, использует его как иллюстрацию к своим идеям. И, в отличие от Чехова, предлагает довольно

---

[285] Здесь и далее текст романа Ж.-П. Сартра «Тошнота» цитируется по следующему изданию с указанием страниц в скобках: Jean-Paul Sartre. La Nausée. France: Gallimard, 1974. 256 p.

[286] «...Elle ne s'oublie *jamais;* elle est conscience d'être une conscience qui s'oublie» (237) (…Оно *никогда* не забывается; оно остается сознанием сознания, которое забывается).

оптимистический выход, который по сути сближается с тем, о чем писал А. Франс: у Сартра тоже утверждается связь человека с другими людьми, но опосредованная произведением искусства, которое способно придать подлинность существованию, абсурдному само по себе, и дает надежду человеку с ним примириться.

Однако такое глубокое наполнение понятия *ennui* осталось, очевидно, принадлежностью главным образом философиского дискурса и не оказало сколько-нибудь существенного влияния на содержание концепта во французском культурно-языковом сознании – об этом говорят данные современных толковых и ассоциативных словарей. Так, один из них показывает[287], что наиболее частотными реакциями у французов на слово *ennui* являются: «медленный», «долгий», «пустота / пустой»; единичными реакциями – «остановка», «течение», «упадок сил», «хандра», «надоевший», «грусть», «разочаровывать». Данные французского электронного Викисловаря[288] подтверждают отсутствие глубины в трактовке понятия *ennui*: это слово истолковывается через слова 1) «lassitude», означающее усталость, утомление (физического характера) (то есть оно в большей степени представляет уровень потенциальной активности субъекта); 2) «contrariété», указывающее на наличие какого-либо препятствия, неприятного обстоятельства; и 3) «souci», представляющее заботы, хлопоты.

Данные же современного русского Викисловаря[289] демонстрируют иное понимание понятия *скука* в отечественной культурно-языковой традиции. Оно истолковывается через 1) «томление», означающее преимущественно душевное мучение, страдание; 2) «уныние», воплощающее мрачное, подавленное состояние духа; 3) «тоску», с которой связаны тягостные ощущения, депрессия,

---

[287] См.: Dictionnaire des associations verbales du français [Электронный ресурс] // Debrenne M. Le dictionnaire des associations verbales du français et ses applications / Variétés, variations et forme, Ecole Polytechnique 2011. URL: http://dictaverf.nsu.ru/dict (дата обращения: 15.05.2014).

[288] См.: Wiktionnaire. Le dictionnaire libre [Электронный ресурс] // URL: http://fr.wiktionary.org/wiki/ennui (дата обращения: 15.05.2014).

[289] См.: Викисловарь. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс] // URL: http://ru.wiktionary.org/wiki/скука (дата обращения: 15.05.2014).

подавленность; и только затем, с пометой «разг.», – 4) отсутствие веселья, занимательности.

Эти сведения наглядно демонстрируют суть культурно-языковых различий в истолковании интересующего нас концепта.

Привлекают внимание и общеупотребительные французские выражения, где существительное «ennui» используется во множественном числе и при этом означает неприятности, проблемы, огорчения (например, «source d'ennuis» – «проблема», «больной вопрос», «une masse d'ennuis» – «масса неприятностей» и др.). В этом случае прослеживается явное бытовое истолкование исследуемого концепта.

В целом же при сопоставлении русского концепта *скука* с французским *ennui* можно сделать следующие выводы: преобладающей семантикой русского концепта являются тяжелые душевные состояния, тогда как у французского доминирует семантика некоего внешнего препятствия или обусловленного внешними же причинами нежелательного состояния (которое можно преодолеть активностью, например, развлечением). Именно по этой причине адекватное восприятие чеховской повести на французском языке осложняется: отсутствие полноценного аналога русской *скуке* с ее отличительным семантическим потенциалом во франкоязычной культуре делает «Скучную историю» весьма непростой для перевода. В силу экзистенциального характера, имманентного для русского концепта, чеховская повесть становится одним из тех произведений отечественной классики, в котором запечатлен непостижимый для представителей иноязычных культур мир «русской души».

2.4. «Скучная история» в переводах Д. Роша, Б. Шлецера и Э. Парейра

Повесть, появившаяся в 1889 году, вызвала множество споров между современниками Чехова; она и поныне порождает разноречивые интерпретации, что связано не только с остротой и сложностью затронутых в ней проблем, но и с особым способом их художественной подачи, требующим пристального внимания к структуре текста. Называя основным свойством стиля русского писателя особенную точность, Питер Брук (Peter Stephen Paul Brook) указывает на необходимость учитывать «строгую структуру, лежащую в основе развития мысли»[290], которая должна сохраняться при переводе его произведений на другой язык. В случае со «Скучной историей» это безусловно актуально, поскольку для адекватного восприятия авторской мысли необходимо не только передать основное содержание повести, но и сохранить всю ее систему словесных и образных мотивов, организованных концептом *скука* / *скучный*, который является смысловой основой произведения. Прежде чем перейти к непосредственному сопоставительному анализу мотивных составляющих оригинального и переводных текстов, рассмотрим некоторые технические трудности перевода повести.

Определенную сложность для переводчиков «Скучной истории» представляли русские имена собственные (хотя говорить о том, что кто-то из переводчиков пытался переводить имена в повести, можно лишь весьма условно). Как правило, при переходе от одного языка к другому антропонимы транскрибируются или транслитерируются[291]. В. С. Виноградов отмечает:

> «Транскрибированные имена собственные наряду с остальными реалиями являются теми немногими элементами перевода, которые сохраняют

---

[290] Чехов и мировая литература. Кн. 1, 1997. С. 118.

[291] См.: Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Издательство ИОСО РАО, 2001. С. 149.

определенное национальное своеобразие в своей словесной звуковой форме»[292].

Корректное воспроизведение имен в рамках художественного перевода является необходимым потому, что «прочтение» образов персонажей начинается как раз с их имен, которые, помимо национальной идентичности, часто содержат информацию о каких-либо специфических особенностях своих «носителей».

Так, в «Скучной истории» привлекает внимание имя главного героя: отсутствие фамилии всем известного, уникального в своем роде ученого, а наличие вместо нее местоименного прилагательного «такой-то» сразу настраивает читателя на восприятие образа Николая Степановича как собирательного, представляющего в повести человека из множества ему подобных. Это, в свою очередь, пробуждает мысль о том, что рассказываемая героем история о его собственной жизни, даже в силу исключительности главного действующего лица, является вполне типичной, характерной для человеческого существа как такового. Благодаря подобному приему в повести сразу проявляется характерный для всего произведения принцип обобщения.

Не всем переводчикам удалось полноценно передать своеобразные особенности имени главного героя «Скучной истории»:

Чехов: «<...> Николай Степанович такой-то <...>» (7, 251);

Рош: «<...> Nicolas Stépânovitch un Tel <...>» (III, 3)[293];

Шлецер: «<...> Nicolaï Stépanovitch un tel <...>» (9)[294];

Парейр: «<...> Nicolaï Stépanovitch <...>» (11)[295].

---

[292] Там же. С. 150.

[293] Здесь и далее франкоязычный перевод повести А. П. Чехова «Скучная история», выполненный Д. Рошем, цитируется по первому изданию полного собрания сочинений во Франции с указанием тома и страниц в скобках: Tchékhov Antone. Oeuvres complètes. Tom III. Une banale histoire. Traduit du russe par Denis Roche. Paris. Librairie Plon. 1923. 304 p.

[294] Здесь и далее франкоязычный перевод повести А. П. Чехова «Скучная история», выполненный Б. Шлецером, цитируется по следующему изданию книги с указанием страниц в скобках: Tchekhov A. Une morne histoire. Traduction de B. de Schoezer. Les aureurs classiques russes. Éditions de la Pléiade. Paris, 1926. 145 p.

[295] Здесь и далее франкоязычный перевод повести А. П. Чехова «Скучная история», выполненный Э. Парейром, цитируется по следующему изданию книги с указанием страниц

Предложенный Рошем вариант Nicolas (Николя) как французский аналог русского имени Николай нельзя считать удачным не только потому, что он стирает национальную идентичность героя повести, но и потому, что он выглядит весьма странно ввиду его употребления вместе с отчеством – реалией, отсутствующей во французской культуре. Подобным образом Рош решает «перевести» и имя врача Сергея Федоровича, тогда как Шлецер его транскрибирует, а Парейр вообще выпускает, заменяя на собирательное именование «доктор»:

Чехов: «Я съезжу к **Сергею** Федоровичу <...>» (7, 274);

Рош: «J'irai chez **Serge** Fiôdorovitch <...>» (III, 42);

Шлецер: «Je vais aller chez **Sérguéï Fiodorovitch** <...>» (58);

Парейр: «Je vais passer chez **le docteur** <...>» (59).

Шлецер, предложив изначально неплохой вариант передачи имени Николая Степановича на французский язык (включая определение «такой-то»), по ходу текста именует тезку героя, швейцара Николая, Nicolas (22), а дальше изменяет имена персонажей: профессор Nicolaï становится Nicolas (64), а швейцар Nicolas превращается в Nicolaï (87). Таким образом, одно и то же русское имя не имеет в тексте Шлецера стабильного написания, что провоцирует путаницу и непонимание того, кто есть кто.

Что же касается именования «такой-то», то Рош и Шлецер предложили весьма удачные варианты «un tel», тогда как Парейр предпочел опустить эту деталь, уничтожив и вносимый ею смысловой оттенок.

Во всех франкоязычных переводах повести наблюдается ослабление иронического тона, играющего немаловажную роль в оригинале чеховского произведения. Ведь ирония, в самом общем значении, – это расхождение между словами и их действительным смыслом. В случае со «Скучной историей» такое расхождение (противопоставление) играет большую роль, потому что именно оно как конструктивный принцип широко используется в повести на всех

в скобках: Tchekhov Anton. Une banale histoire. Traduction du russe par Edouard Parayre, revue par Lily Denis. Paris. Gallimard. 2012. 132 p.

уровнях ее организации. Иронический тон повествования задается уже в первом абзаце произведения:

Чехов: «Есть в России заслуженный профессор Николай Степанович такой-то <…> у него так много русских и иностранных орденов, что когда ему приходится надевать их, то студенты **величают** его иконостасом» (7, 251).

Глагол «величать» все переводчики передали нейтральным словом «appeler» («называть»), которое лишь в далеком прошлом имело значение «величать», но давно уже его утратило. Вместе с этим в переводных текстах утратился и задаваемый с самого начала чеховской повести иронический настрой.

В «Скучной истории» есть случаи специфического использования словесных формул, которые обычно не употребляются самостоятельно, как, например, выражение «и прочее, и прочее», обычно заменяющее продолжение слишком длинного перечня; в повести оно выделено в самостоятельное предложение: «И прочее, и прочее» (7, 251). Такое ненормативное употребление составляет в самопрезентации Николая Степановича часть той иронии, за которой он прячет болезненный разрыв между прославленным «именем» как бессмертной стороной своей личности и смертной обреченностью физической жизни. Шлецер во всех случаях игнорирует самостоятельность таких выражений, тогда как Парейр сохраняет их выделенность в тексте. У Роша же не наблюдается стабильности в технике перевода подобных конструкций:

Чехов: «И прочее, и прочее» (7, 251);

Рош: «<…>, etc., etc.» (III, 3);

Шлецер: «<…>, etc.» (10);

Парейр: «Et ainsi de suite, et ainsi de suite» (12).

Чехов: «И т. д., и т. д. …» (7, 288);

Рош: «Et ainsi de suite, ainsi de suite…» (III, 65);

Шлецер: «<…>, etc.» (89);

Парейр: «Etc.» (87).

Та же смысловая нагрузка возлагается на используемое в повести выражение «упоминать всуе», традиционно относящееся к чему-то мистическому и сверхчеловеческому. Переводчики не находят точного французского аналога данному словосочетанию и передают в большей степени его семантику. При этом ирония в переводах исчезает:

Чехов: «Принадлежит оно к числу тех немногих счастливых имен, бранить которые или **упоминать их всуе**, в публике и в печати считается признаком дурного тона» (7, 251);

Рош: «Il fait parti de ces quelques noms heureux qu'il est regardé, dans le public et dans la presse, comme **malséant de critiquer** ou de dénigrer <…>» (III, 4) (Оно является частью тех нескольких счастливых имен, которые рассматриваются в публике и в печати как **неуместные для критики** или очернения)[296];

Шлецер: «Il appartient à ce petit nombre de noms favorisés qu'il serait tenu pour malséant de critiquer ou de **mentionner à la légère** dans la presse ou en public» (10) (Оно принадлежит к тому маленькому числу покровительственных имен, за неуместную критику которых или **опрометчивое упоминание** в печати или в публике несут ответственность);

Парейр: «Il fait partie de ces quelque nom favorisés que l'on tient pour malséant de dénigrer ou de **mentionner sans raison** en publique ou dans la presse» (12) (Оно является частью тех нескольких покровительственных имен, которые считают неуместными для критики или **упоминания без причины** в публике или в печати).

В целом можно отметить, что Шлецер и Парейр лучше Роша справляются с техническими сложностями перевода повести. Однако только Парейр допускает и явную ошибку при переходе от одного языка к другому: предложение «Наступает лето, и жизнь меняется» (7, 291) он переводит как «L'été arrive, et **rien ne** change» (94) («Лето наступает, и ничего не меняется»).

---

[296] Подстрочный перевод французского текста вводится только тогда, когда необходимо выделить семантические отклонения переводного варианта повести от ее оригинала либо от других вариантов перевода. В тех же случаях, когда переводы соответствуют оригиналу или крайне близки ему – подстрочник опускается.

Вполне очевидно, что технические неточности в переводе не являются серьезным барьером на пути к смысловому постижению повести, в отличие от неточностей семантических. В связи с этим передача первостепенного для повести концепта *скука* / *скучный* имеет решающее значение, поскольку без его корректного воссоздания в текстах переводов невозможно сохранение смыслового потенциала «Скучной истории».

2.4.1. Перевод заглавия «Скучной истории»

Принципиальное значение для адекватного восприятия чеховской повести имеет ее название. Являясь «первоэлементом художественной системы»[297], оно оказывается здесь тем более значимым, что репрезентует ключевое понятие *скука*, постепенно складывающееся в центральный концепт повести. Все это обусловливает особую важность адекватного перевода заглавия как первого этапа в постижении художественного замысла писателя.

Неоднозначная семантика слова «скучная» в оригинальном заглавии чеховского произведения стала причиной его несходных интерпретаций на французском языке. В первой главе настоящей работы было показано, что в контексте повести, основу которой составляет безрезультатный поиск смысла жизни, слово «скучная» объединяет в себе семантику и обычности, банальности, и гнетущей тоскливости. В нем присутствует оттенок горькой, скептической иронии, которой Чехов наделил своего героя.

Были ли уловлены переводчиками смысловые оттенки чеховского заглавия?

Впервые французские читатели увидели «Скучную историю» в переводе Дени Роша под названием «Une banale histoire» (1923); прилагательное

[297] Левитан Л. С. Название чеховского рассказа // О поэтике А. П. Чехова; Сб. науч. тр. / Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск. Изд-во Иркут. ун-та, 1993. С. 99.

«banale» имеет значение «обыкновенный, банальный, пошлый; избитый»[298], не являясь, таким образом, полноценным эквивалентом переводимого русского слова. К тому же в переводе оно встречается только один раз – в заглавии, – и не закрепляется в роли мотивообразующего, что принципиально отличает его от слова «скучная», разные формы которого повторяются в оригинале. Применяя к чеховской повести положения статьи С. В. Серебряковой, можно охарактеризовать связь названия с самим текстом как эксплицитную, то есть проявляющуюся в дистантных повторах концептуально значимого ключевого слова. В переводе же заглавие связывается с основным текстом имплицитно: «связь между ними опосредованная и смысл заглавия <…> выражен символически»[299].

Иной путь выбрал Борис Шлецер, озаглавив повесть в своем переводе «Une morne histoire» (1926). Слово «morne» означает «мрачный, угрюмый, хмурый; неинтересный»[300], что ближе к другой грани семантики русского «скучный». Нужно отметить и то, что «morne» стало в переводном тексте этого переводчика мотивообразующим словом:

Шлецер: «L’étudiant demeure pensif encore une minute, et dit enfin d’un ton **morne** <...>» (42);

Чехов: «Студент думает еще минуту и говорит **уныло** <...>» (7, 266).

Шлецер: «Les fauteuils et le globe de la lampe projettent sur les murs et sur le plancher des ombres familières et **mornes** <...>» (69);

Чехов: «От кресел и лампового колпака ложатся на стены и пол знакомые, давно **надоевшие** тени <...>» (7, 280).

Шлецер: «La conscience malade, **morne**, paresseux <...> je me couche, et bientôt je m’endors» (95);

Чехов: «С больною совестью, **унылый**, ленивый <...> я ложусь в постель и скоро засыпаю» (7, 291).

Шлецер: «<...> demande-t-elle d’une vois **morne**» (129);

Чехов: «<...> спрашивает она **уныло**» (7, 304).

---

[298] Гак В. Г., Ганшина К. А. Указ. соч. С. 99.
[299] См.: Серебрякова С. В. Интенциональная специфика заглавия … С. 68.
[300] Гак В. Г., Ганшина К. А. Указ. соч. С. 709.

В отличие от оригинала, где заглавное «скучная» предваряет мотив *скуки* в его семантическом разнообразии, во французском варианте «morne» вводит скорее мотив *уныния*; это неизбежно обусловливает смещение смысловых акцентов, обозначенных названием, поскольку, по словам И.В. Арнольд, повтор заглавных слов представляет собой особый «тип выдвижения, обеспечивающий структурную связность целого текста и устанавливающий иерархию его элементов»[301].

Эдуард Парейр, сделав в 1960 году новый перевод «Скучной истории», не стал предлагать еще один вариант названия повести, а выбрал заглавие, предложенное Рошем (в тексте нового перевода словоформы заглавной лексемы «banale» тоже отсутствуют).

Требует пристального внимания, хоть и в порядке субординации, подзаголовок повести: «из записок старого человека». Он носит уточняющий характер, дополняя основное заглавие произведения, а также указывает на его жанр. Как отмечает П. Жирунов, «по своему семантическому и функциональному значению подзаголовок практически равен заглавию произведения (синсемантичен и синфункционален)»[302]. То есть адекватный перевод этой составляющей названия является весьма важным для восприятия всей чеховской повести. Здесь ближе всех к оригиналу оказался Шлецер:

Чехов: «Из записок старого человека» (7, 251);

Рош: «Fragment des mémoires d’un homme vieux» (III, 2) (Отрывок из воспоминаний старого человека);

Шлецер: «Du journal d’un vieil homme» (5) (Из дневника старого человека);

Парейр: «Fragments du journal d’un vieil homme» (5) (Отрывки из дневника старого человека).

В целом ни один из переводчиков не справляется с адекватным воспроизведением заглавия повести. И, как показало сопоставительное

---

[301] Цит. по: Горшкова К. А., Бризицкая М. В., Светличная Е. А. О проспективно-ретроспективном характере актуализации заглавных слов в художественном тексте // Перевод и интерпретация текста (сб. науч. тр.) / Под ред. В. А. Кухаренко, Н. К. Рябцевой, А. Д. Швейцера. М.: Институт языкознания АН СССР, 1988. С. 175.

[302] Цит. по: Грицай Н. Подзаголовок в ранней чеховской эпике: к проблеме «точек зрения» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 6. М., 2009. С. 112.

исследование концепта *скука* с его ближайшим французским аналогом *ennui* (см. раздел 2.3.), при передаче названия чеховского произведения средствами французского языка смысловые отступления от оригинала неизбежны. В результате и Рош, и Шлецер, и Парейр представляют тот вариант имени текста, который соответствует их пониманию повести. А исходя из того, что перевод заглавия являет собой первичный показатель интерпретации переводчиком художественного произведения, можно констатировать, что Шлецер остается наиболее близок к оригинальной концепции «Скучной истории».

2.4.2. Репрезентация семантики *однообразия*

Многократные лексические повторения, пронизывающие текст «Скучной истории», воспроизводятся в переводах в разной степени. Как показал анализ, это зависит от осознания переводчиком той роли, которую играет мотивная организация в оригинале текста.

Морис-Дени Рош

В первой главе настоящей работы было показано, что семантика *однообразия* заявлена в повести словом «однообразна», которое встречается в произведении единожды (в самом начале), но обладает смыслопорождающим потенциалом. Этим обусловлена важность его адекватной передачи на языке перевода. Рош воспроизводит его следующим образом:

Чехов: «<...> конструкция **однообразна**, фраза скудна и робка» (7, 252);

Рош: «La construction est **monotone**, la phrase pauvre et timide» (III, 5);

Данный вариант не является вполне удовлетворительным из-за семантического отклонения от требуемого оригиналом: «monotone» буквально означает «однозвучный», что вносит посторонний смысловой оттенок –

акустический. Это не мешает, однако, Рошу применить тот же вариант «monotone» для перевода слова «бесцветная», имеющего изначально визуальную семантику, что обусловливает далее смешение с другим лексическим мотивом – *серостью* – и неизбежную мотивную переорганизацию в тексте перевода:

Чехов: «<...> завтра будет такая же длинная, **бесцветная** ночь, и послезавтра…» (VII, 305);

Рош: «<...> demain j'aurai une aussi longue, aussi **monotone** nuit» (III, 93).

Особенно большую группу, формирующую в оригинале произведения мотив томительно-бессмысленного *однообразия* повседневного существования, составляют слова с основой «обыкновен-»: «обыкновенный», «обыкновенно», «по обыкновению». Приведем лишь несколько примеров того, как Рош, передает эту лексическую группу:

Чехов: «Часто я забываю **обыкновенные** слова <…>» (7, 252);

Рош: «Souvent, j'oublie les mots **usuels** <…>» (III, 4).

Чехов: «**Обыкновенно** после обеда <…>» (7, 280);

Рош: «**D'habitude**, après le dîner <…>» (III, 51).

Чехов: «Николай приходит ко мне **обыкновенно** по праздникам <…>» (7, 294);

Рош: «Nicolas vient **ordinairement** les jours de fête <…>» (III, 75).

Чехов: «Сидит он у меня **обыкновенно** около стола <…>» (7, 294–295);

Рош: «Il s'assied près de ma table <…>» (III, 76).

Как видно, в переводе Роша нет стабильного и единообразного воспроизведения группы с основой «обыкновен-», несмотря на то, что французский язык позволяет передать ее соответствующей группой с основой «ordinaire-». Семантические различия употребляемых переводчиком синонимов при этом крайне невелики: «usuel» – обычный, обиходный; «d'habitude» – обычно, по привычке; «d'ordinaire» – обыкновенно, по обыкновению. Однако и эти несовпадения, акцентирующие разные признаки и характер описываемых действий или событий, работают на отдаление от адекватного восприятия чеховской повести, тем более что каждый из вариантов передачи оригинального мотива образует свою лексическую группу. В некоторых же

случаях (как в последнем примере) слова указанной группы остаются без перевода. В результате стабильный акцент на обыкновенности, неизменности, всегдашней повторяемости каждодневных событий утрачивает свое унифицированное выражение, а смысловое поле единого лексического мотива необоснованно меняет свои очертания.

Постоянство окружающей героя действительности характеризуется в «Скучной истории» наречием «всегда». Его полноценным языковым эквивалентом является французское «toujours»; однако Рош применяет его не во всех необходимых случаях, а помимо него использует выражения «dans tous les cas» (III, 5) (в любом случае) и «chaque fois» (III, 38) (каждый раз). В результате происходит некоторое смещение смысловых акцентов: при употреблении этих синонимичных словосочетаний фиксируется неизменность обстоятельств, тогда как в оригинале подчеркивается неуклонное воспроизведение самих действий.

Примечательно, что там, где в оригинале слово «всегда», применяемое к прошлому, наделялось у героя позитивной коннотацией, в переводе Роша оно вообще опускается. Таким образом усиливается ключевая для героя оппозиция «прежде» – «теперь» и утрачивается корректирующее ее авторское представление о принципиальном единстве человеческого существования.

Обращает на себя внимание и такая особенность перевода повести, как увеличение частотности лексического мотива «toujours». Однако это объясняется семантикой данного слова во французском языке: помимо обозначения постоянного повторения чего-либо оно выражает и неизменность, устойчивый характер длящегося действия, что соответствует одному из значений русского «всё»; например:

Чехов: «А вы **всё** худеете!» (7, 274);

Рош: «Et vous maigrissez **toujours**!» (III, 42).

Чехов: «А ты **всё** лежишь <…>» (7, 281);

Рош: «Tu est **toujours** étendue <…>» (III, 52).

Такое словоупотребление непроизвольно способствует усилению семантики *однообразия* в переводе повести Роша.

Важную роль в формировании семантики предсказуемой неизбежности играет наречие «непременно», совершенно теряющее у Роша свое единообразное воспроизведение, при том что язык перевода позволяет передать данный словесный мотив эквивалентно и адекватно оригиналу:

Чехов: «<…> жена <…> **непременно** уронит коробку со спичками <…>» (7, 254);

Рош: «<…> ma femme <…> laisse tomber **immanquablement** la boîte d'allumettes» (III, 7) (моя жена … роняет … **непременно** коробку спичек).

Чехов: «<…> **непременно** падают на пол две-три шпильки» (7, 274–275);

Рош: «<…> il tombe **généralement** <…> deux ou trois épingles» (III, 42) (падают **обычно** … две или три шпильки).

Чехов: «Один хочет быть в своих произведениях **непременно** мещанином, другой **непременно** дворянином и т. д.» (7, 292);

Рош: «L'un, dans ses œuvres, veut être **absolument** petit-bourgeois; l'autre **absolument** noble, etc.» (III, 72) (Один в своих работах хочет быть **обязательно** мещанином, другой **обязательно** дворянином);

Чехов: «<…> говорит не просто Пти, а **непременно** Жан Жак Пти» (7, 295);

Рош: «<…> il ne dit pas, par exemple, M. Petit, mais **infailliblement** Jean-Jacques Petit» (III, 76) (он говорит, например, не Пти, а **безошибочно** Жан Жак Пти).

Вариант перевода в первом из приведенных примеров видится наиболее удачным, поскольку наречие «immanquablement» семантически наиболее близко русскому «непременно». Каждый вариант (généralement, absolument, infailliblement) служит передаче содержания той или иной фразы и уточняет значение прилагательного «непременно» в зависимости от контекста. Утрата мотива в общей словесной ткани произведения обедняет смысл его переводной версии, отдаляя от чеховского.

Затруднительным для Роша оказался перевод словесного мотива *вдруг*. В его интерпретации «Скучной истории» единая словесная группа распалась на несколько частей: «tout à coup», «soudain», «brusquement». Наиболее частотным эквивалентом русского слова «вдруг» стало французское словосочетание «tout à

coup» (вдруг), вполне разумно применяемое для передачи исходной семантики. Очень близким по значению оказался и другой вариант передачи этого мотива – «soudain», означающий неожиданность определяемого действия (внезапно). Наиболее малочисленную группу представляет наречие «brusquement», используемое для конкретизации образа действия (порывисто, резко). В оригинале же подобные уточнения отсутствуют, акцент ставится на предсказуемости неожиданных событий, болезненно воспринимаемых героем. Поэтому наиболее удачным видится именно первый вариант перевода, в семантике которого отсутствует избыточная нюансировка, стилистически он более нейтрален и подходит во всех случаях.

Самой большой лексической группой, представляющей семантику однообразного течения жизни, в переводе стала группа с основой «long-»: «long» (долго, длительно), «longuement» (долго, пространно), «longtemps» (давно), – отсутствующая в оригинале. Произошло следующее: оригинальные лексические мотивы «долго» и «давно» объединились в переводе Роша из-за морфологических особенностей французского языка (репрезентанты русских словесных мотивов оказались словами одного корня). Данный факт стал примером крайне редкого для рассматриваемого перевода явления, когда мотив семантически не распадается, а обобщается. Кроме того, во французском тексте происходит значительное усиление смысла, вводимого данной словесной группой за счет использования ее единиц там, где этого нет в оригинале. Например:

Чехов: «<…> у нас начинается **деловой** разговор» (7, 259);

Рош: «<…> une **long** conversation commence entre nous» (III, 16) (**длинный** разговор начинается между нами).

Чехов: «<…> или промчится мимо семинарского забора тройка с колоколами <…>» (7, 283);

Рош: «<…> ou bien une troïka, avec ses grelots, passait **au long** de notre barrière <…>» (III, 57) (или тройка с бубенцами пробежит **вдоль** нашего забора).

Все это способствует усилению семантики длительного течения времени, что в итоге ведет к безусловному расширению смыслового потенциала *однообразия*.

Важное место в «Скучной истории» занимают мотивоформирующие глаголы «занять» и «развлечь», семантически тождественные выражению «развеять скуку». У Роша нет их стабильного воспроизведения:

Чехов: «<…> чтобы **занять** свое внимание, заставляю себя считать до тысячи <…>» (7, 254);

Рош: «<…> pour **occuper** mon attention, je me force à compter jusqu'à mille» (III, 6).

Чехов: «<…> он не перестает **развлекать** себя разговором» (7, 286);

Рош: «<…> il ne cesse cependant pas de parler» (III, 61) (он не прекращает между тем говорить).

Чехов: «<…> **развлекаю** себя французскими книжками <…>» (7, 292);

Рош: «Je me **distrais** à lire des livres français» (III, 71) (я себя **развлекаю** чтением французских книг).

Чехов: «Чтобы **занять** себя мыслями <…>» (7, 305);

Рош: «Pour me **distraire** en pensant <…>» (III, 93) (чтобы **развлечь** себя в размышлениях).

Отсутствие в некоторых случаях перевода лексического мотива представляется упущением переводчика. Но определенное семантическое восполнение из-за сокращения исходной лексической группы создается дополнительным употреблением глагола «occuper» (занять) и его производного «occupation» (занятие, работа), например:

Чехов: «<…> моя душа не хочет знать этих вопросов <…>» (7, 263);

Рош: «<…> mon âme ne veut pas **s'occuper** de ces questions-là <…>» (III, 23) (моя душа не хочет **заниматься** этими вопросами).

Поэтому здесь, как и в ряде других случаев, наблюдается перегруппировка лексических мотивов. Это влечет за собой изменения в концептной структуре переводимого текста, а значит, и смысловые сдвиги. Например, глагол «надоесть», также формирующий в оригинале семантику *однообразия*, у Роша представлен в основном как «ennuyer» (наскучить), что

относит его непосредственно к мотиву *скуки*, играющему ключевую роль в чеховской повести. В этом случае усиление основной семантики отчасти компенсирует некоторую редукцию семантического спектра для заглавного концепта, однако необходимый для произведения мотив («надоесть»), дополняющий ощущение душевного томления героя от опостылевшей действительности, исчезает.

Таким образом, в переводе Роша при передаче формирующих однообразное течение жизни элементов наблюдаются две основные тенденции: во-первых, распадение оригинальных мотивов на более мелкие лексические группы, конкретизирующие основную семантику в зависимости от непосредственного контекста; во-вторых, мотивное перераспределение, в большинстве случаев приводящее к семантическому акцентированию *однообразия*. В результате усиливается по сравнению с оригиналом значимость бытовых факторов, влекущих за собой ощущение непомерной *скуки* героя.

Борис Шлецер

В переводе Шлецера семантика *однообразия* вводится словом «uniforme», которое представляется достаточно адекватным и точным по отношению к оригиналу:

Шлецер: «<...> la construction est **uniforme**, la phrase pauvre et timide» (12) (конструкция **единообразна**, фраза бедна и робка).

В представлении лексического мотива с основой «обыкновен-», являющегося наиболее многочисленным в «Скучной истории» и от этого весьма важным, Шлецер заметно отступает от оригинала: мотив оказывается раздроблен на ряд синонимичных друг другу словесных групп. Самая большая – с основой «ordinaire-», то есть семантически соответствующая оригиналу. Другими вариантами передачи данной словесной группы у переводчика стали: «d’habitude» (обычно, по привычке), «usuel» (обычный, обиходный), «généralement» (вообще), «selon une coutume» (по обычаю):

Чехов: «Часто я забываю **обыкновенные** слова <…>» (7, 252);

Шлецер: «Souvent j’oublie les mots **les plus usuels** <…>» (12) (часто я забываю слова наиболее **обиходные**).

Чехов: «Каждый вечер он <…> с них **обыкновенно** начинает <…>» (7, 285);

Шлецер: «<…> c’est par elles que **d’habitude** il commence» (81) (это с них он **по привычке** начинает).

Чехов: «Николай приходит ко мне **обыкновенно** по праздникам <…>» (7, 294);

Шлецер: «Nicolaï vient **généralement** les jours de fête <…>» (105) (Николай приходит **вообще** по праздничным дням).

Чехов: «Входит, **по обыкновению**, жена <…>» (7, 296);

Шлецер: «Ma femme entre **selon sa coutume** <…>» (109) (моя жена входит **по своему обычаю**).

В каждом из приведенных выше примеров семантические отклонения от оригинала очевидно продиктованы желанием переводчика точнее «подогнать» значение слова к ближайшему контексту и кажутся незначительными. Однако подобные случаи мотивных рассогласований существенны для смысла произведения в целом, который далеко не индифферентен к словесному оформлению.

В переводе Шлецера наблюдается и укрупнение вышеобозначенных словесных групп. Так, лексический мотив «généralement», беря начало в качестве перевода чеховского «обыкновенно», дальше развивается переводчиком искусственно:

Чехов: «<…> у нас обедают еще две-три подруги дочери <…>» (7, 275);

Шлецер: «<…> nous avons **généralemen**t à dîner deux ou trois amies de ma fille <…>» (60) (**вообще** у нас обедают две или три подруги дочери).

Чехов: «<…> больше всего достается тому, что мы больше всего любим <…>» (7, 286);

Шлецер: «<…> c’est à ce que nous aimons le plus <…>, que **généralement** nous nous en prenons » (84) (это за то, что мы любим больше всего …, за что **вообще** мы

принимаемся).

А впоследствии происходит его смешение и с другим крайне важным для повести мотивом – «общей идеей», которая передается Шлецером как «idée **générale**», что в целом работает на бытовое истолкование данного понятия. Однако это только одна грань смысла словосочетания, которая отражает наиболее очевидную семантику слова «общая» как соответствующая обыкновенности человеческой жизни с ее тяготящим душу постоянством. В итоге описанного мотивного перераспределения осложняется экзистенциальная трактовка «общей идеи», заслоняемая в тексте преобладанием лексических элементов с семантикой *однообразия*.

В переводе Шлецера не наблюдается стабильности и при передаче словесной группы с основой «необыкновен-», точнее и адекватнее всего воспроизводимой посредством французской основы «extraordinaire-». Помимо данного варианта переводчик использует и другие, например, выражение «**необыкновенной** рассеянности» (7, 259) он переводит как «l'**extrême** distraction» (24) (**чрезвычайная** рассеянность), что приводит не только к размыванию оригинального мотива, но и к отсутствующему в оригинале излишнему акцентированию ментальных изменений у старых профессоров; а также «препаратов **необыкновенной** чистоты» (7, 261) – как «d'**excellentes** préparations» (27) (**превосходных** препаратов), что в целом отражается в ослаблении очевидных семантически значимых текстуальных противопоставлений. Частичной же компенсацией этого можно считать дополнительное использование переводчиком слова «extraordinaire», например:

Чехов: «Пустяки… – думаю я» (7, 302);

Шлецер: «Il n'y a là rien d'**extraordinaire**... – me dis-je» (126) (в этом нет ничего **необыкновенного**… – говорю себе я).

Шлецеру не удалось единообразно и полно передать лексический мотив «постоянно» / «постоянный». В тексте его перевода для воплощения этой словесной группы употребляются контекстуальные синонимы, в некоторых

случаях выступающие репрезентантами других словесных мотивов с семантикой *однообразия*. Например, «к **постоянному** выражению» (7, 268) Шлецер переводит как «à son **habituelle** expression» (46) (к ее **привычному** выражению), что относит этот случай словоупотребления к категории *привычности*, вполне точно и адекватно переданной Шлецером в своем переводе.

Другим вариантом передачи данной словесной группы стало прилагательное «incessante» (непрерывный, беспрестанный), утрирующее описываемые свойства предмета, например: «**постоянными** мыслями» (7, 255) – «par la pensée **incessante**» (16) (**беспрестанной** мыслью). Подобные изменения постепенно ведут к перестройке семантической структуры чеховского произведения и смысловой девиации.

В некоторых случаях Шлецер вообще опускает перевод необходимых элементов (например, «**постоянно** в хорошем обществе» (7, 256) – «au milieu de la bonne société» (17) (в центре хорошего общества)), из-за чего происходит устранение семантики *однообразия* каждодневной действительности, необходимой в повести для формирования внешнего проявления скуки героя.

Отсутствие стабильности наблюдается и в переводе лексического мотива «часто». Нерегулярное воспроизведение этого слова в тексте Шлецера дополняется неединообразием его передачи. Помимо наречия «souvent» (часто, зачастую), резонно используемого переводчиком в большинстве случаев, им употребляется еще и «fréquemment» (часто, многократно), означающее количественное повторение чего-либо, тогда как в оригинале всегда акцентируется неизменность происходящего. Для передачи наречия «часто» Шлецер также употребляет выражение «sans cesse» (беспрестанно, непрерывно), которое безосновательно преувеличивает интенсивность совершаемых действий.

Нередкие выпущения в переводе лексического мотива «часто» в определенной мере восполняются за счет употребления наречия «souvent» там,

где этого нет в оригинале, что, конечно же, смещает расставляемые автором акценты:

Чехов: «<…> множество <…> своих и чужих мыслей» (7, 262);

Шлецер: «<…> la multitude des idées **souvent** étrangères <…>» (30) (множество мыслей, **часто** чужих).

Чехов: «Бывало, сидит за столом против меня <…>» (7, 268);

Шлецер: «**Souvent** assise en face de moi <…>» (84) (**часто** сидя напротив меня).

Не получилось у переводчика полноценно передать и словесный мотив «вдруг», вносящий в повесть семантику абсурдной предсказуемости происходящих событий. Для его воспроизведения Шлецер примерно одинаковое количество раз употребляет как наречие «tout à coup» (вдруг), которое по значению наиболее соответствует оригинальному, так и «soudain» (внезапно), во многом ему синонимичное. Несомненным минусом этого перевода «Скучной истории» является нередкое игнорирование Шлецером воспроизведения в своем тексте лексических мотивов, участвующих в формировании одной из смыслообразующих семантических линий – *однообразия*. Так, перевод наречия «вдруг» отсутствует почти в 30 % случаев. Это, безусловно, приводит к ослаблению той роли, которую призвано сыграть окружающее героя однообразие, являющееся по большому счету проекцией его собственного внутреннего томления, переживания состояния скуки.

Но, как и в ряде других случаев, Шлецер как будто пытается восполнить эти «купюры», используя данный лексический мотив в иных местах, контекстуально соответствующих семантике применяемого слова, например:

Чехов: «<…> я <…> ни с того, ни с сего выпалил <…>» (7, 296);

Шлецер: «<…> je lançai **tout à coup** sans rime ni raison <…>» (108) (я **вдруг** бросил бесцельно).

В итоге у Шлецера можно выделить три основные тенденции в передаче лексических элементов, отражающих семантику однообразно длящейся жизни: во-первых, распад оригинальных мотивов на более мелкие части, каждая из

которых укрупняется за счет дополнительного использования своих репрезентантов в словесной ткани произведения; во-вторых, незначительное мотивное перераспределение; в-третьих, частичное отсутствие перевода некоторых лексических мотивов, но вместе с этим и употребление соответствующих вербальных представителей мотивов там, где этого нет в оригинале. Такое положение приводит к небольшим структурным изменениям в семантической системе произведения, что выражается в подчеркивании «ненужных» факторов повседневной действительности, вызывающих скуку героя, и устранение этих акцентов там, где было задумано автором. В результате семантика *однообразия* в переводной версии Шлецера в сравнении с оригиналом ослабевает.

Эдуард Парейр

В переводе Парейра определение «однообразна», играющее важную роль в оригинале повести, поскольку им предваряется дальнейшее развитие соответствующей семантики, передается, как и у Роша, при помощи слова «monotone» (однозвучный, монотонный), не являющегося самым близким аналогом русского в силу определенных семантических отклонений (вносит акустический смысловой оттенок):

Парейр: «<...> la construction est **monotone**, la phrase indigente et timide» (14).

Представление самой многочисленной словесной группы с основой «обыкновен-» в переводе Парейра выглядит наиболее унифицированно и адекватно оригиналу в сравнении с другими переводными вариантами «Скучной истории»: для передачи этого лексического мотива он использует французскую основу «ordinaire-», делая лишь два отступления:

Чехов: «**Обыкновенно**, когда по утрам она приходила ко мне здороваться <…>» (7, 256);

Парейр: «**D'habitude** quand elle venait me dire bonjour le matin <…>» (21) (**Обычно**,

когда она приходила мне сказать здравствуй по утрам).

Чехов: «Идет и, **по обыкновению**, выставил вперед свой лошадиный подбородок <…>» (7, 285);

Парейр: «Il allait, son menton chevalin en avant **comme d'habitude** <…>» (80) (он шел, его лошадиный подбородок впереди, **как обычно**).

Оба варианта передачи оригинального мотива относятся в тексте Парейра к категории *привычности* («habitu-»), а не *обыкновенности* («ordinaire-»), при этом оставаясь в рамках семантики *однообразия*, что выгодно отличает данный перевод от того, который сделан Шлецером (там происходит перекрещивание этой группы с мотивами экзистенциальной направленности).

Ироническое выделение всего «обыкновенного» осуществляется в чеховской повести посредством употребления слов с семантически противоположной основой «необыкновен-», которая при переводе во всех случаях воспроизведения сохраняется как Парейром, так и Рошем: они передают ее соответствующей французской основой «extraordinair-». Однако в силу того, что именно Парейру удалось наиболее эквивалентно отразить в тексте своего перевода лексическую группу с основой «обыкновен-», акцентирование «обыкновенного» «необыкновенным» у него получается точнее и адекватнее.

Словесный мотив «обычный» / «по обычаю» в переводе Парейра практически полностью отождествляется с категорией *привычности*, что продиктовано морфологическими особенностями французского языка: семантика слова «habituel» включает в себя и привычность, склонность к повторению одного и того же, и обычность как постоянное свойство чего-либо:

Чехов: «На лице у жены <…> **обычное** выражение заботы» (7, С. 277);

Парейр: «<…> sur le visage de ma femme son **habituelle** expression de souci» (65).

Чехов: «<…> **обычное** украшение серьезных статей» (7, 293);

Парейр: «<…> l'ornement **habituel** des articles sérieux» (98–99).

Получается, что во французском тексте непосредственно категория *привычности*, которая передана Парейром единообразно и полно («habitu-»),

расширяется за счет присоединения к ней лексической группы «обычный» / «по обычаю», что оправдано морфологией языка. Это выглядит тем более удачно, что в переводных вариантах повести Роша и Шлецера словесный мотив «обычный» / «по обычаю» распадается, а с ним утрачивается и часть семантики *однообразия*. Парейру же удается этого избежать.

В анализируемом переводе размывается словесный мотив «непременно». Он воспроизводится во французском тексте посредством нескольких синонимичных наречий: «immanquablement» (непременно), являющегося семантически наиболее близким русскому, а также «infailliblement» (безошибочно) и «absolument» (безусловно), которые уточняют контекстуальное значение оригинального слова, что в целом снижает семантический потенциал мотива *однообразия*.

Парейр неединообразно воспроизводит и словесный мотив «часто». В его переводе он распадается на две группы: «souvent» (часто, зачастую) и «fréquemment» (часто, многократно). Как уже было отмечено выше, в контексте повести наиболее удачным является первый вариант перевода, поскольку концентрирует внимание не на количественном повторении определенных действий / событий, а на их неизменности. Именно «souvent» используется Парейром в большинстве случаев передачи слова «часто», однако обращает на себя внимание и безосновательное расширение в тексте его перевода лексического мотива «fréquemment», например:

Чехов: «Работаю с перерывами, так как приходится принимать посетителей» (7, 264);

Парейр: «Mon travail est **fréquemment** interrompu par des visiteurs» (37) (моя работа **часто** прерывается посетителями).

В данном случае за счет использования наречия «fréquemment» произошло усиление множественности перерывов в работе героя. Данный пример демонстрирует общую тенденцию семантических изменений при использовании в тексте перевода наречия «fréquemment».

Лексический мотив «всегда» представлен в переводе в основном как «toujours», то есть эквивалентно и адекватно. Однако у Парейра присутствуют также варианты «chaque fois» (54) (каждый раз) и «en général» (92) (в общем), что семантически также приемлемо, учитывая контекст их использования. В масштабе же всего произведения «дополнительное» употребление наречия «en général» в значении однообразной длительности, когда оно является и частью мотива «общей идеи» («idée **générale**»), усиливает поверхностное истолкование смысла той общности, в которой нуждается герой.

Сам словесный мотив «toujours» в тексте Парейра укрупняется из-за его вспомогательного использования для усиления основного смысла ряда предложений:

Чехов: «<…> для меня, занятого человека <…>» (7, 277);

Парейр: «<…> pour moi, **toujours** surchargé d'occupations <…>» (65) (для меня, **всегда** перегруженного занятиями).

Чехов: «Я <…> был снисходителен <…>» (7, 281–282);

Парейр: «<…> j'ai **toujours** été indulgent <…>» (73) (я **всегда** был снисходителен).

В результате в переводе Парейра происходит незначительное усиление семантики *однообразия*, вызванное дополнительным употреблением словесных мотивов с соответствующим смыслом. Наблюдается и определенное мотивное перераспределение, также способствующее акцентированию бытового характера скуки главного героя. В целом же Парейру удается наиболее полноценно в сравнении с другими переводчиками передать семантику *однообразия*, формирующую одну из важнейших составляющих концепта *скука / скучный* в оригинале повести.

Таким образом, семантика однообразно длящейся жизни Николая Степановича у Роша, Шлецера и Парейра претерпевает изменения, несмотря на то что и французские языковые средства, и прозаическая форма произведения позволяют ее передать вполне адекватно и эквивалентно. Причиной является прежде всего отсутствие у переводчиков установки на сохранение

оригинальной мотивной структуры текста как незаменимой составляющей его смыслообразования.

2.4.3. Репрезентация семантики *отчуждения*

Как было показано в первой главе настоящей работы, семантика *отчуждения*, в отличие от семантики *однообразия*, которая характеризует окружающий героя мир, описывает его субъективные ощущения. Переводчиками повести она также воспроизводится по-разному.

Морис-Дени Рош

Одним из самых важных мотивов в повести, формирующих семантику *отчуждения*, является *равнодушие*. Оно достаточно точно передано Рошем с помощью прилагательного «indifférent», например:

Чехов: «<…> теперь сидит рыжий купец, очень **равнодушный** человек <…>» (7, 258);

Рош: «Maintenant, c’est un marchand roux, homme **indifférent** à tout <…>» (III, 13).

Важную роль в формировании обсуждаемой семантики играет также мотив *лени,* включающий, среди прочего, глагол «лежать», который не получает унифицированного воспроизведения в тексте Роша. Переводчик передает по большей части его контекстуальное содержание, не стремясь к единообразной форме выражения. Эта группа представлена посредством слов: «repos» (отдых), значение которого лишь частично совпадает с требуемым, поскольку в повести подчеркивается не то состояние покоя, которое направлено на восстановление сил, а то, которое изнуряет своей бессмысленностью; «rester» (оставаться, пребывать), семантическая

неопределенность которого также малоудовлетворительна; «être étendu» (лежать, быть простертым), семантически наиболее близкое оригиналу, но лишенное имеющейся в нем фонетической переклички *ле(нь) – ле(жать)*:

Чехов: «<…> от <…> долгого **лежания** на диване <…>» (7, С. 266);

Рош: «<…> de long **repos** sur son divan» (III, 28) (от долгого **отдыха** на диване).

Чехов: «<…> на которых она **лежит** по целым дням» (7, С. 274);

Рош: «<…> sur lesquels elle **reste** des jours entiers» (III, 41) (на которых она **остается** по целым дням).

Чехов: «<…> она **лежит** на турецком диване <…>» (7, С. 280);

Рош: «<…> elle **est étendue** sur son divan turc <…>» (III, 52) (она **находится без движения** на своем турецком диване).

Семантика *отчуждения* реализуется в повести и через обособленность героя от своего известного имени, чему служит, в частности, ироническое присвоение ему свойств автономного лица. Так, это болезненное раздвоение подчеркивается через употребление героем глагола «жаловаться» применительно как к имени: «<…> **пожаловаться** ему не на что» (7, 257), – так и к себе самому: «<…> если я поропщу и **пожалуюсь**, то мне станет легче» (7, 281). У Роша подобное сопоставление отсутствует, что ведет к редуцированию семантики внутренней разобщенности профессора с его именем:

Рош: «<…> il est parfaitement irréprochable» (III, 4) (оно совершенно безупречно);

«<…> si je me lamente et geins, cela me soulagera» (III, 53) (если я пожалуюсь и поплачусь, то это облегчит мою боль).

В «Скучной истории» к ситуации разобщения с именем («счастливой» «фамилией») привлечен и Михаил Федорович. Несмотря та то, что при переводе Рош (так же как затем Шлецер и Парейр) прибегает к французскому эквиваленту русского слова «фамилия» – «famille» (III, 58), – мотив отстраненности остается не переданным в силу семантических особенностей французского языка. Дело в том, что русское слово «фамилия» обязательно имеет номинативную семантику, хотя может обозначать также семью и род.

Французское же слово «famille» означает только семью и род, таким образом, в переводе семантика имени неизбежно утрачивается.

Фундаментальный разрыв между номинативной и физической сторонами существования человека подчеркивается в «Скучной истории» также и ироническим отклонением главного героя от повествования о себе в первом лице. В переводе Роша это частично утрачивается, что опять же ведет к определенному сокращению семантического потенциала *отчуждения* в его тексте:

Чехов: «<…> **мое превосходительство** ведут в нижний этаж дачи и помещают **его** в небольшой <…> комнатке <…>» (VII, 292);

Рош: «<…> on conduit **mon Excellence** au rez-de-chaussée d'une villa, et on **me** loge dans une petit chambre <…>» (III, 71) (мое превосходительство ведут в нижний этаж загородного дома, и **меня** помещают в маленькой комнате).

В повести Чехова отчужденность героя от своего имени реализуется и на уровне синтаксиса, разделением сложноподчиненного предложения на две автономные части, как при диалоге-интервью, что также не находит полноценного отражения в переводе Роша, который придает фразе нормальный синтаксический облик:

Чехов: «Если бы меня спросили: что составляет теперь главную и основную черту **твоего** существования**?** Я ответил бы: бессонница» (7, 252);

Рош: «Si l'on me demandait quel est le trait principale et essentiel de **mon** existence présente**,** je répondrais: l'insomnie» (III, 6).

На лексическом уровне прослеживается отчужденность героя и от своей семьи, которая прежде была для него «настоящей», а теперь перестала быть таковой. Отчетливая словесная оппозиция, выражающая эту мысль в «Скучной истории», не сохраняется в переводе Роша: «с настоящей семьей» он передает эквивалентно оригиналу «dans une **vraie** famille» (в **настоящей** семье), но «в гостях у **не настоящей** жены» и «вижу **не настоящую** Лизу» (7, 278) переводчик интерпретирует как «chez des hôtes où je vois une femme qui n'est pas la mienne» (в гостях, где я вижу жену, которая не моя) и «une Lîza qui n'est pas ma fille» (III, 47–48) (Лиза, которая не моя дочь). Всё это работает на стирание в

переводе чеховской повести общей семантики *отчуждения*, призванной раскрыть внутреннее содержание переживаемой героем *скуки*.

Еще одним примером, подтверждающим невнимательное отношение переводчика к деталям вербального выражения самоощущения героя, является распадение мотива *угрюмости*. Рош передает эту словесную группу каждый раз по-разному: «morne» (III, 48) (уныло), «sombrement» (III, 50) (мрачно), «tristement» (III, 68) (печально), «morose» (III, 77) (угрюмо), «sourdement» (III, 77) (глухо). Варьирование оригинального мотива демонстрирует излишнюю нюансировку семантики, обусловленную контекстом, из-за чего утрачивается акцентирование основного значения *угрюмости* в произведении – внутренней подавленности героя.

Большую роль в формировании семантики *отчуждения* играет также заглавный мотив *скука / скучный*. Рошу удается единообразно воссоздать его, взяв за основу прилагательное «ennuyeux» (сущ. «ennui», гл. «ennuyer»). Однако переводчик значительно расширяет данный мотив. Случаи передачи различных форм глагола «надоесть» французским «ennuyer» (+ «ennuyeux») описаны выше (см. раздел 2.4.1.). Но Рош вовлекает в мотив *скуки* и другие слова, не относящиеся к нему в оригинале:

Чехов: «От **недоброго** медицинского прошлого <…>» (7, 260);

Рош: «De l’**ennuyeux** passé médical <…>» (III, 18) (от **скучного** медицинского прошлого).

Чехов: «И **досаднее** всего <…>» (7, 296);

Рош: «Et ce qui est le plus **ennuyeux** <…>» (III, 78) (и то, что **скучнее** всего).

Чехов: «<…> говорит Катя с **досадой**» (7, 299);

Рош: «<…> dit Kâtia **ennuyée**» (III, 84) (говорит Катя, **раздосадованная**).

Такое вербальное унифицирование во многом различных по значению слов («недобрый», «досада», «надоесть»), сведение их к *скуке* (*ennui*) говорит об иной направленности по сравнению с оригиналом в истолковании смысла этого понятия Рошем. Переводчик интерпретирует чеховскую *скуку* в русле традиционно французского понимания данного явления: при использовании в тексте «ennuyeux» / «ennui» / «ennuyer» актуализируется семантика неких

внешних факторов (помех, препятствий) или нежелательного внутреннего состояния, вызванного внешними же причинами. В оригинале же преобладающей семантикой понятия *скука* является тяжелое душевное состояние, практически не зависящее от каких-либо внешних условий.

В переводе Роша обозначенную семантику концепта *ennui* поддерживает словесный мотив «souci(s)» (забота, хлопоты; тревога), не случайно появившийся в тексте. Согласно данным толковых словарей французского языка, «souci(s)» является одним из основных значений понятия *ennui*. Однако такая трактовка *скуки* чужда русскому культурно-языковому сознанию: *забота* не входит в лексико-семантическое поле концепта *скука*, что, как видим, отличает его от концепта *ennui*. Отсюда возникают и разночтения в понимании и интерпретации оригинала, неизбежно находящие отражение в семантической структуре перевода:

Чехов: «<…> с тупым выражением мелочной **заботы** <…>» (7, 255);

Рош: «<…> qu'hébètent les mesquins **soucis**» (III, 9) (которую отупили мелкие **заботы**).

Чехов: «<…> у ней уцелел только **страх** за мое здоровье <…>» (7, 255);

Рош: «<…> elle n'a gardé que son **souci** de ma santé <…>» (III, 9) (она хранит только **тревогу** за мое здоровье).

Чехов: «Семейные **дрязги** <…>» (7, 305).

Рош: «Les **soucis** de famille <…>» (III, 94) (семейные **хлопоты**).

Подтверждением тому, что *ennui* и *souci* являются в одном из значений синонимами и могут быть истолкованы посредством друг друга, служит пример из перевода Шлецера, который переводит «семейные **дрязги**» именно как «les **ennuis** de famille» (136) (семейные **хлопоты**). Это в очередной раз демонстрирует иной вектор общепринятого истолкования французского понятия *ennui* в сравнении с русским понятием *скука*, что в значительной мере осложняет передачу смыслового содержания чеховской повести средствами французского языка.

Вместе с этим Рошу удается подобрать неплохой перевод для слова «нудно», во многом синонимичного «скуке»:

Чехов: «<…> на душе тяжко, **нудно** <…>» (7, 303);

Рош: «<…> je sentais un tel poids et un telle **souffrance** <…>» (III, 89) (я испытываю такую тяжесть и такое **страдание**).

В данном примере переводчик использует слово «souffrance», в семантике которого преобладает внутреннее томление, изнуряющее мучение, порожденное не одними внешними факторами, но преимущественно душевными, что сближает его с контекстуальным значением слова «нудно».

В целом же нужно отметить значительное ослабление семантики *отчуждения* в переводе Роша, обусловленное, скорее всего, недооценкой переводчиком ее смыслообразующей функции. Редукция общей семантики *отчуждения* происходит во многом из-за практически полной утраты ее проблемной основы, которая заключена в мучительном как для героя, так и для автора «Скучной истории» противоречии между материальной и духовной сторонами человека. Рош крайне невнятно воспроизводит данную грань смысла оригинального произведения, что, безусловно, отражается на уровне его интерпретации чеховской повести.

Борис Шлецер

В переводе Шлецера мотив *равнодушия* представлен полно и достаточно адекватно посредством лексического мотива «indifférent» (равнодушный) за одним исключением: выражение «очень **равнодушный** человек» (7, 257) переводчик воспроизводит как «un homme **placide**» (20) (**невозмутимый** человек), что семантически не соответствует оригиналу, поскольку актуализирует внутреннее состояние спокойствия и даже миролюбия, тогда как в чеховской повести *равнодушие* стабильно соотносится с душевной холодностью и апатией.

Одна из семантических составляющих мотива *лени* – глагол «лежать» – не нашла своего полноценного воссоздания и в тексте Шлецера. Переводчик не использует единообразного французского мотива для передачи данной

лексической группы и в некоторых случаях отступает от требуемого оригиналом ее смыслового содержания:

Чехов: «<…> от <…> **долгого лежания** на диване <…>» (7, С. 266);

Шлецер: «<…> de <…> les longues heures de **rêvasserie** sur le divan» (42) (из-за долгих часов **забытья** на диване).

Чехов: «<…> на которых она **лежит** по целым дням» (7, С. 274);

Шлецер: «<…> où elle **reste allongée** des journées entières» (57) (где она **пребывает лежащей** по целым дням).

Чехов: «<…> она **лежит** на турецком диване <…>» (7, С. 280);

Шлецер: «<…> elle **est étendue** sur un divan turc <…>» (73) (она **находится без движения** на турецком диване).

Номинация «rêvasserie» (забытье) для обозначения процесса бездеятельного времяпрепровождения не является вполне адекватной, потому что представляет в большей степени легкое беспамятство, уход от реальности в сны или мечтания («rêve»). В наибольшей степени значение оригинального мотива в переводе Шлецера отражает словосочетание «rester allongé» (пребывать лёжа), употребляемое переводчиком, однако, только единожды.

У Шлецера наиболее удачно в сравнении с другими переводами воспроизведена смысловая оппозиция имени и его носителя, реализуемая с помощью слов «жаловаться» и «жалоба»:

Чехов: «<…> **пожаловаться** ему (имени героя. – *С. С.*) не на что» (7, 257);

«<…> возбуждают во мне теперь <…> сильный позыв к **жалобам** <…>» (7, 281);

Шлецер: «<…> elle n’a pas à **se plaindre** de moi» (10) (у него ничего нет, чтобы **пожаловаться** на меня);

«<…> suscitent maintenant en moi <…> le besoin de **me plaindre** <…>» (74–75) (вызывает теперь во мне … потребность **пожаловаться**).

Как видно, Шлецер вносит уточнение, отсутствующее в оригинале (пожаловаться **на меня**), что способствует акцентированию противопоставления материальной и не материальной сторон личности героя. Это усиление едва ли можно назвать лишним, учитывая уже описанные ослабления анализируемой семантики.

В данном тексте не получает достаточно адекватного воспроизведения отчужденность героя от самых близких ему людей, проявляющаяся в лексической организации повести. В переводе оппозиции «**настоящая** семья прежде» – «**не настоящая** жена и **не настоящая** Лиза теперь» не сохраняется единство словесной формы, а вместе с ней размывается противопоставление героем своего прошлого настоящему, что в итоге ослабляет целостное восприятие углубляющегося разлада профессора с окружающей действительностью («**véritable** famille» (65) (настоящая семья) – «une femme qui **n'est pas la mienne**» (65) (какая-то жена, которая не моя), «une Liza qui **n'est pas ma fille**» (65) (какая-то Лиза, которая не моя дочь)).

Не вполне адекватным оказался и перевод мотива *угрюмости*, представленный у Шлецера в основном словом «sombre», только третье (переносное) значение которого «мрачный, угрюмый; печальный»; ведущей же его семантикой является темнота, пасмурность (в отношении погоды, а не человека). Переводчик использует для передачи этой лексической группы и прилагательное «taciturne», означающее «молчаливый, неразговорчивый», что контекстуально конкретизирует оригинальную семантику, но разрушает целостность мотива.

Один из центральных в повести мотивов *скука / скучный* представлен в переводе Шлецера полно и эквивалентно посредством французской лексической группы «ennui» / «ennuyeux» / «ennuyer». В данном переводе так же, как и у Роша, присутствует синонимичный *ennui* в одном из его значений словесный мотив souci(s), способствующий поверхностному истолкованию центрального для чеховского произведения концепта, например:

Чехов: «Нельзя быть беспечным…» (7, С. 279);

Шлецер: «On ne doit par être **insouciant**…» (67) (нельзя быть **беззаботным**).

Чехов: «<…> которым **нет никакого дела** ни до моей известности, ни до чина» (7, С. 294);

Шлецер: «<…> qui **ne se soucient** ni de ma célébrité, ni de mon titre» (104) (которые **не озабочиваются** ни моей известностью, ни моим званием).

Слово «нудно» Шлецер передает как «tristesse» (печаль, грусть; уныние), что не полностью согласуется с требуемой семантикой: во французской версии актуализируется значение спокойно переживаемого безрадостного душевного состояния, тогда как в чеховской повести «нудно» подчеркивает и тяжесть переживаемых ощущений, и негативное к ним отношение самого героя.

В целом анализируемый перевод семантику *отчуждения* передает полнее и точнее, чем семантику *однообразия*. Погрешности при воспроизведении лексических мотивов, реализующих значение внутренней обособленности героя от окружающего мира и даже от собственного имени и представляющих нюансы внутреннего переживания профессором состояния *скуки*, производят незначительное ослабление общей семантики *отчуждения*, но не являются принципиальными для постижения смысла чеховской повести.

Эдуард Парейр

Равнодушие, представляющее один из центральных мотивов «Скучной истории», единообразно и полно воссоздано Парейром посредством французского мотива «indifférent» (равнодушный). Есть, однако, и одно исключение: словосочетание «**равнодушным** тоном» (7, 290) переводчик воспроизводит как «d’un ton **égal**» (91) (**ровным** тоном), что семантически не соответствует оригиналу: «égal» (ровный) подчеркивает акустический оттенок смысла – монотонный, невозмутимый, – в то время как «равнодушный» акцентирует тесную связь между внутренним состоянием говорящего и его образом выражения своих мыслей (тон равнодушный, потому что чувства отсутствуют).

В переводе Парейра нет лексической связи между репрезентантами словесно-образного мотива *лени*: «лень» и «лентяй» воспроизводятся переводчиком как «paresse» (лень) и «fainéant» (лодырь, бездельник) соответственно, хотя французский язык позволяет сохранить единообразие этой словесной группы; именно так происходит в переводнах Роша и Шлецера,

которые используют однокоренные номинации «paresse» (лень) и «paresseux» (лентяй).

Редукция семантики *лени* происходит и из-за распада словесного мотива «лежать»: его воспроизведение в данном французском переводе является наименее единообразным. Парейр использует следующие варианты: «sieste» (сиеста, послеобеденный сон), не подходящий контекстуально из-за актуализации в семантике слова такого вида отдыха, который направлен на восстановление сил, потраченных во время работы; глагол «passer» (проводить (время)), напротив, не поддерживает необходимого оттенка значения, являясь семантически нейтральным; «rester étendu» (пребывать без движения, простертым) семантически более близок оригиналу; «être couché» (лежать) является самым адекватным для передачи оригинальной семантики, однако он используется только Парейром и только один раз.

Переводчику, однако, лучше других удается отобразить обособленность героя от своего имени и отстраненность от семьи. Парейр также справляется и с передачей центрального мотива *скука* / *скучный*: он использует соответствующий французский мотив *ennui* / *ennuyeux*. Посредством того же «ennui» Парейр переводит и оригинальное слово «нудно», семантически очень близкое именно *скуке*:

Чехов: «<…> на душе тяжко, **нудно** <…>» (7, 303);

Парейр: «<…> je me sens simplement le coeur lourd, plein d’**ennui** <…>» (117) (я чувствую в себе просто тяжелое сердце, наполненное **скукой**).

У Парейра, так же как и у других переводчиков, присутствует лексический мотив «souci», представленный, однако, в меньшем объеме, но все равно актуализирующий посторонний для оригинального концепта смысл.

В целом при анализе воспроизведения Парейром семантики *отчуждения* выявляется общая с другими переводами тенденция: ослабление значения внутреннего переживания героем состояния *скуки*. В данном тексте это происходит из-за недостаточно адекватной передачи составляющих мотива *лени* и мотива визуального общения, представленного в оригинале словами с

корнем «гляд-» / «глян-» / «гляж-». Воссоздание этой словесной группы оказывается не полным во всех переводах, поскольку лексическая связь между «глядеть» («regarder») и «оглянуться» («retourner») во французском языке отсутствует. Так, Рош, Шлецер и Парейр передают словосочетание «**не глядя** на меня» (7, 308; 310) как «sans me **regarder**» (III, 99; 101), (141; 144), (128; 132), а «**не оглянулась**» (7, 310) как «elle **ne s'est pas retournée**» (III, 102), (145), (132).

В целом семантика *отчуждения* представляется более сложной для передачи на французском языке в сравнении с семантикой *однообразия*. Помимо переводческой невнимательности, а точнее, недопонимания переводчиками чеховской повести в ее структурно-смысловом единстве, адекватному воспроизведению оригинальных мотивов здесь мешают еще и объективные языковые особенности, в частности, разный семантический потенциал русских и французских слов, а также наличие лексических связей между русскими словами, формирующими один мотив, и отсутствие таковых между аналогичными словами французского языка.

2.4.4. Репрезентация экзистенциальных мотивов

Анализ «Скучной истории» в интересующем нас аспекте позволил выявить в тексте комплекс мотивов экзистенциального содержания, репрезентирующих ключевой концепт *скука / скучный*. Их присутствие закономерно определяется трагическим философским содержанием повести. Принципиальная значимость этих мотивов требует от переводчиков особого внимания, которое, однако, не всегда имеет место.

Морис-Дени Рош

Одним из самых сложных для перевода на французский язык оказался мотив *страха*, представленный в оригинальной повести иерархизированным синонимическим рядом *боязнь – страх – ужас*. У Роша данный мотив воплощается больш*и*м количеством синонимов: «craindre» (бояться) – «peur» (страх), «effrayer» (страшить), «terreur» (сильный страх) – «épouvanter» (ужасать), – что в очередной раз демонстрирует одну из ключевых переводческих тенденций: стремление уточнить основное значение лексического мотива в зависимости от контекста. При этом страдает общая семантика: в переводе ослабевает роль крайне сильного состояния стаха – ужаса, – связанного с сознанием приближающейся смерти:

Чехов: «Вероятно, лицо мое **ужасно** <…>» (7, 297);

Рош: «Sans doute ma figure était **effrayante** <…>» (80) (без сомнения, мое лицо было **страшным**).

Вместе с этим переводчик употребляет для передачи обозначенного мотива семантически посторонние слова: «honteusement» (бесславно, постыдно) и «étrange» (странный):

Чехов: «Да, **ужасно** измельчали <…>» (7, 287);

Рош: «Oui, on a **honteusement** dégénéré <…>» (III, 63) (да, **постыдно** вырождаются).

Чехов: «<…> все это для меня непонятно, **страшно** <…>» (7, 293);

Рош: «<…> tout cela est pour moi incompréhensible, **étrange** <…>» (III, 73) (все это для меня непонятно, **странно**).

Это ведет к общему ослаблению семантики *страха* и снижению той роли, которая отводится экзистенциальному корпусу мотивов, выявляющих смысл испытываемой героем скуки.

Неполно и неединообразно переданным у Роша оказывается и мотив *тяжести*, формирующий семантику угнетенного душевного состояния главного героя и персонажей; в оригинале он представлен словами «тяжко», «тяжело», «тяжесть», а также выражением «тяжелое чувство». Они не

получают адекватного воспроизведения у Роша в силу как объективных обстоятельств – принимающий язык не обеспечивает лексические связи между некоторыми аналогичными словами этой группы, – так и субъективных: в определенных случаях точное мотивное воспроизведение приносится в жертву более удобным и понятным для французского читателя конструкциям, в которых непосредственные аналоги обозначенного мотива выглядели бы крайне неорганично. Для передачи данной словесной группы Рош использует следующие лексические элементы: «souffrir» (страдать), «pénible» (тяжкий, трудный), «poids» (тяжесть, ощущение тяжести) и «peser» (тяготить, давить). Приведем примеры:

Чехов: «Мне самому **тяжело**» (7, 302);

Рош: «Moi aussi, mon âme **souffre**» (III, 88) (я тоже, моя душа **страдает**).

Чехов: «На душе у девочки какая-то **тяжесть** <…>» (7, 302);

Рош: «Quelque chose **pèse** sur l'âme de ma fille» (III, 89) (что-то **тяготит** душу моей дочери).

Чехов: «<…> просто на душе **тяжко** <…>» (7, 303);

Рош: «<…> je sentais un tel **poids** <…>» (III, 89) (я испытываю такое **ощущение тяжести**).

Номинация «souffrir» (страдать), используемая наиболее часто при воспроизведении мотива *тяжести*, в целом передает искомую семантику в ином по сравнению с оригиналом ключе, более поверхностно, потому что актуализирует значение переживания субъектом тяжелых, неприятных ощущений, спровоцированных внешними факторами (в толковании «souffrir» присутствуют также «пострадать от чего-то», «выносить что-то»). В чеховской же повести явно речь идет о внутренней природе чувства тяжести. О другой семантической направленности («овнешненности» причины страданий) самого частого французского репрезентанта мотива *тяжести* говорит контекст использования глагола «souffrir», применяемого переводчиком не только для воспроизведения данной лексической группы, например:

Чехов: «<…> я <…> мучительно краснею оттого, что должен лакею <…>» (7, 256);

Рош: «<…> je **souffre** et rougis de devoir de l'argent à mon valet de chambre <…>»

(III, 11) (я **страдаю** и краснею из-за того, что должен денег лакею).

В результате семантика внутренней подавленности персонажей повести в переводе Роша ослабевает.

Важными мотивами в оригинале произведения являются также *молчание* и *тишина*. В первой главе настоящей работы уже было сказано как о содержательной близости этих двух состояний, так и об их разности: *молчание* подразумевает отсутствие ответного слова, а *тишина* означает отсутствие разговора как такового. Однако передача подобных смысловых нюансов оказалась затруднительной для Роша, что связано прежде всего с отсутствием соответствующих французских лексем: слово «silence» означает как *молчание*, так и *тишину*. У Роша отражается в основном семантика *молчания*, представленная лексемами «silence» и «se taire» (молчать, замолкать). Между ними отсутствует лексическая связь, что фактически разделяет целый мотив на два словесно разных, но обладающих при этом семантическим единством.

Мотив же *тишины* серьезно редуцируется; он представлен у Роша крайне слабо и неединообразно:

Чехов: «**Тишина** мертвая <…>» (7, 303);

Рош: «**Silence** funèbre» (III, 90) (погребальное **молчание**).

Чехов: «<…> **затихли** шаги…» (7, 310);

Рош: «<…> les pas **se sont tus**…» (III, 102) (шаги **замолкли**).

Выражение «**тихим**, ровным голоском» (7, 295) Рош переводит как «de sa petite voix **douce**, égale» (III, 76) (своим голоском, **мягким**, ровным), что привносит отсутствующий в оригинале позитивный оттенок; а в предложении «Тишина, не шевельнется ни один лист» (7, 301) Рош воспроизводит слово «тишина» как «**calme** profond» (III, 86) (глубокий **покой**), что семантически достаточно близко к оригиналу, но для передачи данного мотива номинация «calme» больше не используется.

В результате значение, формируемое в повести мотивом *тишины*, которая глубинно связана со смертью, практически полностью утрачивается.

Его место занимает *молчание*, ориентирующее смысл данного феномена скорее в бытовую, а не в бытийную плоскость.

Принципиально важным для иноязычного воссоздания повести является адекватный перевод словосочетания «*общая идея*», обладающего (как и заглавное выражение «*скучная история*», с которым оно подспудно корреспондирует) двойной семантикой: в обычном смысле – это идея универсального характера и всеобщей распространенности, в смысле же, следующем из контекста повести, это ответ на вопрос о том, что объединяет в человеке две столь противоположные стороны его существования – номинальную и реальную, духовную и физическую, бессмертную и смертную. В тексте повести такое понимание «*общей идеи*» результирует не только из непосредственного использования самого этого выражения, но и из многочисленных употреблений слов с корнем «общ-», которые подтверждают как первое, очевидное значение словосочетания (например, «в общем», «вообще», «всеобщий»), так и другое, конкретно чеховское (например, «сообщить» в значении «установить связь»). Таким образом, для адекватной передачи данного выражения Рошу, как и другим переводчикам, необходимо было найти аналог, учитывающий оба основных смысловых наполнения слова «общий».

Однако анализ данного перевода показал, что единообразное воспроизведение слов с корнем «общ-» сильно нарушено. Это вызвано как объективными причинами, когда между соответствующими словами французского языка нет лексической связи (например, у русских слов «общество» и «общий» единый корень «общ-», а у их французских аналогов «société» (общество) и «commun» (общий) или «général» (общий) – нет), так и субъективными, когда переводчик, не осознавая или недооценивая смыслоформирующей функции лексических компонентов оригинала, не стремится к их эквивалентному и адекватному воссозданию. Так, у Роша не наблюдается единообразного и полного воспроизведения слова «вообще», представленного во французской повести словами «général» и «habitude»:

Чехов: «**Вообще** ветхость университетских построек <…>» (7, 257);

Рош: «**En général**, la vétusté des locaux universitaires <…>» (III, 13) (**вообще** ветхость университетских помещений).

Чехов: «<…> как **вообще** у насмешливых людей <…>» (7, 286);

Рош: «<…> comme c'est **l'habitude** chez les railleurs» (III, 60) (как **в привычке** у насмешников).

Употребление французского слова «général» (общий) для передачи оригинальной семантики представляется более уместным, чем «habitude» (привычка), поскольку оно ближе к оригинальному смыслу: в чеховском произведении актуализируется значение обобщения, выхода за рамки конкретного случая, а не привычная / обычная манера поведения. Привлекает внимание и тот факт, что Рош довольно часто не воспроизводит слово «вообще» в своем переводе, что ведет к потере части смыслообразующей семантики.

При передаче выражения «общая идея» переводчик также использует номинацию «général» («idée générale»), которая отражает лишь одну грань смысла русского слова, наиболее очевидную и поверхностную. Но именно этот смысл поддерживается в переводе из-за многократного воспроизведения Рошем лексемы «général», например:

Чехов: «**Вообще**… я не люблю этих разговоров об искусстве!» (7, 299);

Рош: «**En général**, je n'aime pas ces conversations sur l'art <…>» (III, 83).

Чехов: «<…> **непременно** падают на пол две-три шпильки» (7, 274–275);

Рош: «<…> il tombe **généralement** <…> deux ou trois épingles» (III, 42) и пр.

В итоге получается, что во франкоязычном тексте обозначается некая универсальная идея, покрывающая собою все, тогда как у Чехова вырисовывается другая семантическая составляющая этого выражения, направленная на установление общности, связи, преодоление разрыва. Во французском языке существует слово, которое семантически ближе русскому «общий», чем «général», в силу его возможного употребления в обоих необходимых для повести контекстах, – это «commun». Рош использует в своем

переводе и его, но, к сожалению, редко, что в значительной степени обедняет смысловое содержание французского текста:

Чехов: «<…> он <…> успевает **сообщить** мне какую-нибудь университетскую новость» (7, 258);

Рош: «<…> il <…> s'empresse de me **communiquer** quelque nouvelle universitaire» (III, 14);

Чехов: «<…> нет чего-то **общего** <…>» (7, 307);

Рош: «<…> il n'y a pas le lien **commun** <…>» (III, 97) (лет **общей** связи).

В результате экзистенциальная составляющая переживаемой героем *скуки* значительно редуцируется: внушительный корпус мотивов, подкрепляющий именно такую трактовку центрального для повести понятия, предстает в весьма поверхностном истолковании, что в целом ослабляет экзистенциальную семантику и частично лишает данный французский вариант «Скучной истории» его философского подтекста.

Борис Шлецер

В тексте этого перевода мотив *страха* представлен еще большим в сравнении с текстом Роша количеством синонимов, которые контекстуально детализируют значение оригинальной лексики: «craindre» (бояться) – «peur» (страх), «effrayer» (страшить), «terreur» (сильный страх) – «terrible» (ужасный, грозный), «épouvanter» (ужасать), «atroce» (ужасный, отвратительный). Однако подобные уточнения неизбежно порождают отклонения от основной семантики, например:

Чехов: «<…> мое положение представляется таким **ужасным** <…>» (7, 264);

Шлецер: «<…> ma situation m'apparaît si **atroce** <…>» (34) (мое положение представляется таким **отвратительным**).

В данном случае семантика слова «отвратительный» («atroce») только частично совпадает с оригинальной, поскольку отражает в большей степени категорическое неприятие субъектом чего-либо. В оригинале же постоянно подчеркивается крайне сильное состояние страха героя, его внутреннее

потрясение от осознания своего реального положения. Такие отклонения от основного значения мотива редуцируют смысловое содержание *страха* в переводной повести и в целом отвлекают внимание от экзистенциального осмысления скуки, переживаемой героем.

Воспроизведение мотива *тяжести* также не получается у Шлецера вполне адекватным. Он передает его посредством различных лексем, что частично оправдано морфологией языка: «souffrir» (страдать), «pénible» (тяжкий, трудный), «poids» (тяжесть, ощущение тяжести), «oppresser» (угнетать). Словесный мотив «souffrir» в тексте данного перевода укрупняется: он используется Шлецером для передачи семантики внутренних переживаний героя, но, как и у Роша, объяснимых преимущественно внешними факторами, например:

Чехов: «<…> **терзаюсь**, что на его жениховском месте сидит человек не моего круга» (7, 278);

Шлецер: «<…> je **souffre** de ce qu'à la place de prétendant se trouve assis un homme qui n'est pas de mon monde» (66) (я **страдаю** оттого, что на месте жениха сидит человек, который не из моей среды).

Принципиальное различие *тяжести* в оригинале и в переводе состоит в том, что в чеховской повести ощущение душевной подавленности не находит каких-либо рациональных объяснений. У Шлецера же (как у Роша и Парейра) скорее получается мотив морально-физической неудовлетворенности персонажей в силу преимущественно понятных им самим причин.

Наиболее адекватной видится передача оригинальной семантики посредством глагола «oppresser» (угнетать):

Чехов: «На душе у девочки какая-то **тяжесть** <…>» (7, 302);

Шлецер: «L'âme de mon enfant **est oppressée** <…>» (125) (душа моего ребенка угнетена).

Однако этот лексический мотив Шлецер использует реже, чем «souffrir», что не позволяет говорить о вполне адекватном воспроизведении семантики *тяжести* в его тексте. Но употребление слова «oppresser», значение которого в наибольшей степени подходит для передачи оригинального мотива, делает

данный перевод анализируемой семантической составляющей *скуки* наиболее удовлетворительным (в сравнении с переводами Роша и Парейра).

Шлецеру удается сравнительно полно воспроизвести мотив *молчания* посредством лексем «silence» (молчать) и «se taire» (замолчать, умолкнуть), например:

Чехов: «Наступает **молчание**. <…> и все это **молча** и не спеша» (7, 309);

Шлецер: «Nous **nous taisons**. <…> Elle agit **silencieusement** et sans hâte» (144) (мы **молчим** … она действует **молча** и без спешки).

Однако и тут полного смыслового соответствия не возникает: глагольная форма «nous nous taisons» обладает неотъемлемым элементом субъектной определенности, которая отсутствует у выражения «наступает молчание»

Мотив *тишины* в переводе оказывается фактически распавшимся: его значительная часть переносится во французский текст с помощью того же слова «silence», из-за чего укрупняется мотив *молчания*, а вместе с этим усиливается коммуникативная семантика: отсутствие ответного слова, – вместо необходимой, более глубокой: погружение в безмолвие.

Другие варианты передачи мотива *тишины* также не являются вполне адекватными: «doux» (спокойный) из-за доминирующего позитивного значения; «furtivement» (крадучись) из-за акцентирования очень специфической черты в образе действия; «s’évanouir» (замирать) из-за семантики ослабления, не связанного непременно со звуком:

Чехов: «Я <…> жду, жду… <…> как будто смерть подойдет ко мне непременно сзади, **потихоньку**…» (7, 301);

Шлецер: «<…> j’attends, j’attends... <…> que la mort viendra précisément par derrière, très **furtivement**» (122) (я жду, жду … как будто смерть придет именно сзади, **крадучись**).

Чехов: «<…> **затихли** шаги…» (7, 310);

Шлецер: «<…> le bruit de ses pas **s’évanouit**…» (145) (шум ее шагов **замер**).

Вследствие распада мотива *тишины* в переводе Шлецера исчезает немаловажная составляющая экзистенциальной семантики – постепенное

погружение героя в безмолвную пустоту, являющуюся прижизненной репетицией смерти .

Вместе с тем переводчику удается адекватно передать мотив *темноты*, для лексического воспроизведения которого он резонно использует слово «obscure» (темный), семантически близкое оригиналу.

У Шлецера оказывается лучше, чем у других, передана семантика лексической группы с корнем «общ-», частью которой является выражение «общая идея», во многом определяющее смысл всей повести. Но говорить о вполне адекватном воспроизведении переводчиком данной словесной группы все же не приходится: наряду с переводом «общей идеи» как «idée générale» у него достаточно массивно представлен лексический мотив «général» (общий), актуализирующий поверхностное истолкование и той общности, которой не хватает герою, и самого характера переживаемой им скуки. Помимо случаев, когда при помощи «général» Шлецер воспроизводит слова «вообще», «общий», «всеобщее», он безосновательно увеличивает употребление этой лексемы, например (см. также раздел 2.4.1.):

Чехов: «<…> самые лучшие и вполне пригодные для шаблона <…>» (7, 298);

Шлецер: «<…> les meillieurs en règle **générale** <…>» (113) (лучшие по **общему** правилу).

Однако в данном переводе весьма значительно представлен и другой словесный мотив – «commun» (общий), актуализирующий как семантику обобщения (слово «général»подчеркивает только ее), так и преодоления разрыва, что вполне соотносится с оригиналом, например:

Чехов: «**Сообщив** мне новость, Николай придает своему лицу строгое выражение <…>» (7, 259);

Шлецер: «M’ayant **communiqué** les nouvelles, Nicolas prend une mine sévère <…>» (24).

Чехов: «<…> не имеющих ничего **общего** с благородством» (7, 272);

Шлецер: «<…> qui n’a absolument rien de **commun** avec la noblesse d’âme» (54).

Чехов: «<…> мне поэтому нет надобности прибегать к туману **общих мест**» (7, 288);

Шлецер: «<…> je n’ai donc pas besoin de recourir à de vagues **lieux communs**» (87).

Чехов: «<…> нет чего-то **общего** <…>» (7, 307);

Шлецер: «<…> il manque toujours un élément **commun** <…>» (139) и др.

Шлецер даже укрупняет лексический мотив «commun», что ведет к усилению необходимой семантики, наращиванию экзистенциального подтекста:

Чехов: «Мое сильное нервное напряжение **передалось** жене, Лизе, собаке, вот и все…» (7, 302);

Шлецер: «Mon excitation nerveuse **s’est communiquée** à ma femme, à Lisa, au chien, c’est tout simple» (126).

В данном случае использование переводчиком слова «commun» является вполне адекватным, поскольку посредством его семантики подчеркивается общность человеческого и животного мира (напряжение героя **сообщилось** жене, Лизе, собаке), ощущение всеми живыми существами экзистенциального ужаса, ненадолго преодолевшее отчуждение героя.

Таким образом, в тексте Шлецера перевод словесной группы с корнем «общ-» является адекватным лишь наполовину, а представление крайне важного для повести выражения «общая идея» как «idée **générale**» весьма затрудняет понимание его искомого смысла.

В целом же Шлецеру не удается в полной мере передать экзистенциальную семантику, накапливаемую целым рядом мотивов, из-за выбора неточных, неединообразных или неадекватных лексических единиц. Но если сравнить его перевод с переводами Роша и Парейра, то окажется, что в версии Шлецера экзистенциальные мотивы представлены полнее и эквивалентнее, что является несомненным преимуществом данного текста.

Эдуард Парейр

В переводе Парейра мотив *страха*, так же как у Роша и Шлецера, представлен достаточно большим рядом синонимов, призванных, очевидно, уточнить основное значение данной лексической группы в зависимости от

контекстуального использования: «craindre» (бояться) – «peur» (страх), «effrayer» (страшить), «terreur» (сильный страх) – «terriblement» (ужасно, чрезвычайно), «épouvanter» (ужасать). Не сохраняя мотивной целостности, Парейр в определенной степени поддерживает значимость семантики *страха*; например, в случае, где Рош и Шлецер используют семантически посторонние слова «honteusement» (бесславно, постыдно) и «bien» (слишком) соответственно, он избирает максимально близкий оригиналу вариант:

Чехов: «Да, **ужасно** измельчали <…>» (7, 287);

Парейр: «Oui, nous avons **terriblement** dégénéré <…>» (84) (да, мы имеем **ужасно** вырожденных).

Но в целом значение, формируемое в повести мотивом *страха*, у Парейра уменьшается из-за неединообразного воспроизведения репрезентующих его лексических единиц, что влечет за собой неизбежные отклонения от оригинальной семантики.

Разнородным в данном переводе получается и мотив *тяжести*. Фактически у Парейра он распадается на ряд слов и выражений. Переводчик представляет его посредством следующих лексем: «poids» (тяжесть, ощущение тяжести), «pénible» (тяжкий, трудный), «lourd» (тяжелый, тягостный), которые семантически соотносятся с значением слов, репрезентующих данный мотив в оригинале; а также «peine» (огорчение, страдание), «avoir mal» (испытывать боль), «être malheureuse» (быть несчастным), которые крайне обобщенно отражают смысл испытываемой героем душевной подавленности, например:

Чехов: «<…> о них можно говорить только с **тяжелым чувством**» (7, 293);

Парейр: «On n’en peut parler sans éprouver de **peine**» (98) (о них можно говорить только испытывая **огорчение**).

Чехов: «Мне самому **тяжело**» (7, 302);

Парейр: «Moi aussi, j’**ai mal** <…>» (115) (мне тоже **плохо**).

Чехов: «Ах, если б вы знали, как мне было **тяжело**!»

Парейр: «Oh! Si vous saviez comme j’**étais malheureuse**!» (Ах, если б вы знали, как я **была несчастна**).

Данные примеры демонстрируют, что часть тех лексических средств, которые применяются переводчиком для воссоздания мотива *тяжести*, не имеет семантики, присутствующей в оригинале. Это ведет к искажению внутреннего состояния персонажей и в целом снижает в переводе семантический потенциал экзистенциального характера.

Не получает адекватного воспроизведения в тексте Парейра и мотив *тишины*. Его значительная часть передается посредством слов «silence» (молчание) и «se taire» (молчать, замолкнуть), что значительно расширяет в данном переводе мотив *молчания*; а также слов «doux» (мягкий, несильный), «calme» (тихий), «s'évanouir» (замирать, рассеиваться) и выражение «sans bruit» (без шума, тихонько). Наиболее адекватную французскую номинациюдля передачи мотива *тишины* – «calme» – переводчик применяет всего единожды. Другие варианты представляются менее удовлетворительными, поскольку, разъясняя нюансы основной семантики, они не стремятся к накоплению экзистенциального смысла, присущего оригиналу.

Мотив *молчания*, значительно расширяющийся у Парейра за счет *тишины*, получается в сравнении с текстами Роша и Шлецера воссозданным менее единообразно, хотя никаких объективных причин для этого нет. Помимо «silence» (молчание) и «se taire» (молчать, замолкнуть) (Шлецер, например, представляет мотив *молчания* только посредством этих слов), Парейр достаточно часто применяет выражения «sans rien dire» (ничего не говоря), «ne pas répondre» (не отвечая), «sans dire un mot» (не говоря ни слова) и «taciturne» (неразговорчивый). Они опять же контекстуально разъясняют содержание основной мотивной семантики – мучительно переживаемое отсутствие ответа, – но при этом внося лишние оттенки смысла или же стирая необходимые, например:

Чехов: «<…> отойдет **молча** к окну <…>» (7, 290);

Парейр: «<…> s'approchera de la fenêtre **sans rien dire** <…>» (91) (приблизится к окну **ничего не говоря**).

Данный вариант перевода игнорирует латентно присутствующую в слове «молча» важную семантику вневербальной коммуникации.

В целом при внесении переводческих уточнений в мотивы, играющие важную роль в формировании смысла повести, теряется «кумулятивный эффект» лексических единиц, неоднократно воспроизводимых на протяжении текста. Так, например, у Парейра не сохраняется семантика мотивообразующего слова «уцелеть», применяемого героем для обозначения чудом избежавшей разрушения частички своей жизни. В переводе используются слова «garder» (хранить) и «vestige» (остаток):

Чехов: «<…> от прошлого у ней **уцелел** только страх за мое здоровье <…>» (7, 255);

Парейр: «<…> elle n'a **gardé** du passé que le souci de ma senté» (19) (она **сохранила** из прошлого только заботу о моем здоровье).

Чехов: «<…> закуриваю там свою трубочку, <…> **уцелевшую** от давно бывшей, скверной привычки дымить от утра до ночи» (7, 279);

Парейр: «<…> fume une pipe, <…> **vestige** d'une ancienne et mauvaise habitude de pétuner du matin jusqu'au soir» (68) (курю трубку … **остаток** от старинной и плохой привычки курить с утра до вечера).

Слово «vestige» (остаток) лучше соотносится с контекстуальным значением русского слова «уцелеть», подразумевающего сохранение чего-то вопреки всеразрушающей силе времени, чем «garder» (хранить), акцентирующее целенаправленное сбережение чего-либо. Однако переводчик наиболее часто использует именно «garder», что ведет к искажению основной семантики, вносимой данным мотивом, – хрупкости человеческой жизни, ее неуклонного движения к смерти.

В переводе Парейра не находит адекватного воспроизведения и принципиально значимое выражение «общая идея», как и вся смыслоформирующая лексическая группа с корнем «общ-». Так, словесный мотив «вообще», который может быть единообразно и эквивалентно представлен во французском тексте (языковые средства позволяют это сделать), передается каждый раз по-разному, что ведет и к трансформации семантики, вносимой непосредственно словом «вообще», и к потере части смысла,

формируемого на протяжении всей повести за счет употребления слов с корнем «общ-» и воплощенного наконец в выражении «общая идея»:

Чехов: «**Вообще** ветхость университетских построек <…>» (7, 257);

Парейр: «**Au reste** la vétusté des locaux universitaires <…>» (24) (**впрочем** ветхость университетских помещений).

Чехов: «Я думаю <…> **вообще** о людях» (7, 291);

Парейр: «Je pense <…> aux gens **en général**» (92) (я думаю … о людях **вообще**).

Чехов: «**Вообще** живет она на широкую ногу <…>» (7, 297);

Парейр: «Elle vit **par ailleurs** sur un grand pied <…>» (106) (**более того**, она живет на широкую ногу).

Французское выражение «en général» (вообще, в общем) в наибольшей степени отвечает оригиналу, в отличие от «au reste» (впрочем) и «par ailleurs» (более того, к тому же), которые, соответствуя какому-либо одному контекстуальному значению слова «вообще», не передают его основной семантики – масштабного обобщения, универсализации происходящего с персонажами. Однако и словоупотребление «général» у Парейра крайне малочисленно: к уже приведенным примерам можно добавить только выражение «idée générale» (общая идея), – что не позволяет рассматривать слово «général» как одно из главных смыслоформирующих в переводе (причем это слово в принципе воплощает лишь одно значение той общности, о которой идет речь в оригинале).

Наиболее приемлемый французский эквивалент русского слова «общий» – это «commun». Он тоже присутствует в переводе Парейра: «традиции **общеуниверситетские**» (7, 260) он переводит как «des traditions **communes** à toutes les universités» (30) (традиции, **общие** для всех университетов), «**общие** места» (7, 273; 287) – как «lieux **communs**» (55; 85), «**сообщив** мне новость» (7, 259) – как «la nouvelle du jour **communiquée**» (27) (новость дня **сообщена**) и др. Однако такая представленность мотива «commun», значение которого близко оригинальному «общий», не поддерживается основной семантикой текста, из-за чего он «теряется» в произведении.

В целом воссоздание в переводе Парейра словесной группы с корнем «общ-» является малоудовлетворительным. Интерпретатор явно не понимает смысловой нагрузки выражения «общая идея» и его связи со всем комплексом лексических мотивов, способствующих его адекватному истолкованию.

В итоге экзистенциальная семантика в данном переводе крайне ослабляется из-за неточного выбора лексики, а также неединообразного и неполного ее воспроизведения. Это ведет к значительным смысловым потерям.

Таким образом, как показало сопоставление переводов с оригиналом, можно говорить о явной недооценке переводчиками роли концептуально-мотивной организации «Скучной истории». Передача словесных мотивов во франкоязычных текстах носит скорее случайный, а не закономерный характер. Все переводчики, воспроизводя основное содержание повести, в разной степени изменяют ее смысловое наполнение. Так, в тексте Роша, где наблюдается наименее полная и точная передача лексических мотивов, усиливается противопоставление прежней и настоящей жизни героя, сводящее причину его кризиса к внешним факторам. Такому восприятию смысла повести способствует и выбранное переводчиком название, отражающее только одно, поверхностное значение чеховского заглавия и игнорирующее другое, более глубокое. Неточный перевод выражения «общая идея» изначально уводит далеко от философской проблематики «Скучной истории».

В версии Шлецера наблюдается более точное воспроизведение семантики *отчуждения* и ослабление семантики *однообразия*, что можно расценивать двояко: с одной стороны, это безусловное отступление от оригинала, но с другой – убавление акцента с бытовой трактовки переживаемой героем скуки способствует концентрации внимания на ее бытийном истолковании. К тому же переводчик лучше других справляется с передачей мотивов непосредственно экзистенциального содержания. А самый удачный вариант передачи заглавия позволяет говорить о его переводе как наиболее (на сегодняшний день)

приближенном к передаче философского смысла чеховской повести на французском языке.

Перевод Парейра также можно считать в целом удовлетворительным: он лучше всех справляется с передачей семантики *однообразия* и *отчуждения*. Однако распад большинства наиболее значимых экзистенциальных мотивов не просто на более мелкие цепочки, а на отдельные слова и выражения, а также неточная передача названия, из-за которой не получает отражения подчиненность основных словесно-образных мотивов ключевому концепту, ослабляют оригинальный смысл произведения. Поэтому в сопоставлении с текстом Шлецера вариант Парейра оказывается менее близким к оригиналу.

Таким образом, при переводе на французский язык наиболее полно коммуникативный эффект чеховской повести сохраняется в переводе Шлецера, так как он воспроизводит все (конечно, в разной степени) основные семантические составляющие стержневого концепта и ближе других подходит к адекватному переводу заглавия. В варианте перевода повести Роша концепт как таковой распадается, подчиненность ему мотивов сильно ослабевает. У Парейра при достаточно полной передаче семантики *однообразия* и *отчуждения* практически не воспроизводятся экзистенциальные мотивы, что в совокупности с неадекватным переводом заглавия приводит к утрате философского подтекста, играющего принципиальную роль в оригинале повести.

В целом проведенное исследование доказывает настоятельную необходимость предпереводческого концептного анализа оригинального произведения, который призван помочь переводчику в осознанном и целенаправленном выборе единиц перевода.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование показало, что концепт *скука* в творческом мире Чехова – явление не случайное: оно было подготовлено самим ходом культурно-исторического развития русского национального сознания, в частности, предшествующей литературной традицией, переклички с которой являются естественными для любого великого художника и мыслителя. Однако в произведениях Чехова *скука* наполняется и новым, свойственным во многом только его творчеству, содержанием.

Предпринятое исследование также выявило, что концепт *скука* играет стержневую роль в повести «Скучная история», ставшей этапным произведением в жизни Чехова как наиболее полное художественное выражение его мировоззренческого кризиса второй половины 1880-х годов, связанного с «трагическим представлением об абсурдности человеческого пребывания в мире»[303]. Трагический смысл повести реализуется посредством сложной системы словесных мотивов, организованных концептом *скука / скучный* с присущим ему в русской традиции экзистенциальным потенциалом, который способствует переходу смыслового содержания «Скучной истории» с бытового уровня (повествование о старости знаменитого ученого) на бытийный, где неизбежно появляется философский подтекст[304]. О подобных «подтекстах», свойственных зрелым чеховским произведениям, говорит В. Б. Катаев: «Философская наполненность его творчества несомненна, но она не сводима к философским суждениям, логическим тезисам; речь должна идти об особой концептуальной основе его художественного мира»[305]. Поэтому и адекватное понимание повести «Скучная история» в оригинале, и ее перевод

---

[303] Разумова Н. Е. Концепция и образы культуры у Чехова // Философия А. П. Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутск. гос. ун-та, 2008. С. 149.

[304] См.: Чубарова В. Н. «Скучная история» А. П. Чехова … С. 24–33.

[305] Катаев В. Б. Истинный мудрец // Философия А. П. Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутск. гос. ун-та, 2008. С. 70.

на иностранный язык невозможны без особо внимательного отношения к той специфической художественной форме реализации мысли, которая присуща Чехову.

Изучение французской рецепции «Скучной истории» показало, что повесть еще не получила во Франции основательного и всестороннего осмысления, хотя многократно издавалась и нередко привлекала внимание критиков и литературоведов. Это внимание сосредоточено на фигуре главного героя, воспринимаемого практически как авторская маска. Дистанция между автором и героем, заполненная специфической организацией его повествовательного дискурса и являющаяся основным генератором смысла в произведении, остается не замеченной и не осмысленной.

Решающую роль во французской рецепции повести сыграли ее переводчики, и прежде всего Морис-Дени Рош, осуществивший перевод всего собрания сочинений Чехова на французский язык. Ставя перед собой цель ознакомления франкоязычных читателей с наследием русского прозаика и драматурга, он, по его собственному признанию, искал нечто «среднее», что, безусловно, отразилось и на неточном, «усредненном» смысловом воспроизведении «Скучной истории».

С иной позиции подошел к переводу повести Борис Шлецер. Ориентация на ее трактовку русским философом-экзистенциалистом Львом Шестовым позволила ему передать общую философскую направленность, экзистенциальный трагизм «Скучной истории». Однако он не уделил должного внимания структуре текста с пронизывающими его мотивами, за счет которой в чеховском оригинале, вопреки форме повествования от первого лица, позиция героя дополняется и корректируется авторской. В переводе Шлецера диалог этих двух сознаний не сохранился и весь смысл произведения оказался сведен к уровню героя.

Для второго французского собрания сочинений Чехова, которое очевидно преследовало цель приблизить произведения к современному читателю и в силу этого требовало новых переводов, «Скучную историю» перевел Эдуард

Парейр, взявший установку на обновление устаревшего языка и стиля, что обеспечило наиболее «удобное» прочтение его варианта повести. Этот перевод остается наиболее востребованным и сегодня.

Проделанный анализ всех существующих франкоязычных версий «Скучной истории» показал, что воспроизведение концептного «каркаса» произведения при его переводе на другой язык – задача чрезвычайной важности. Она неотъемлема от художественного перевода как такового, но ее значимость неизмеримо возрастает, когда оригинал представляет собой, как чеховская проза, специфически тонкую текстовую структуру, участвующую в создании смысла как минимум наравне с прямым высказыванием, а зачастую и в большей степени. Это касается, например, произведений И. А. Бунина или «прозы поэтов» (не говоря уже о собственно поэзии). Перед переводчиком такая задача ставит сложнейшую проблему, полное разрешение которой не всегда гарантировано в силу объективно существующих культурно-языковых различий. Однако и они могут быть в большей или меньшей степени компенсированы благодаря выбору переводческих решений, позволяющих подобрать адекватные ресурсы в принимающем языке. Во всяком случае эта проблема требует учета и осознания, а в качестве необходимого практического шага предварительным этапом перевода может служить анализ смыслообразующих структур в тексте оригинала.

В целом полноценный перевод «Скучной истории» на французский язык всё еще остается не осуществленной потребностью культурного диалога, несмотря на весьма оптимистическую мысль большого почитателя чеховского творчества, Шарля Дю Боса, который еще в 1926 году писал:

> «Трудности, которые таит перевод произведений Чехова, почти не поддаются определению. <…> перед переводчиком Чехова трудностей как будто нет, а на самом деле – они повсюду, на каждом шагу. К счастью, едва ли найдется другой гениальный писатель, которому так мало бы вредило несовершенство перевода <…>: я не знаю другого примера высокого искусства, так мало зависящего от формы, в которую оно облечено; здесь язык

являет собой такой же живой процесс, как это было в эпоху, предшествовавшую дифференциации языков»[306].

Проведенное исследование открывает перспективы в разных направлениях. Это может быть изучение как эволюции самого концепта *скука* в его текстоорганизующей функции в прозе и драматургии Чехова, так и «ассортимента» преобладающих концептуальных структур его творчества в сопоставлении с творчеством других писателей, с целью выявить специфику и набора, и способов функционирования выявленных концептов.

Перспективным видится и дальнейшее изучение французской рецепции Чехова с привлечением новых переводов его произведений, критических статей и литературоведческих работ, посвященных осмыслению его творчества в свете современных научных парадигм. Особый интерес может представлять сравнительное изучение «Скучной истории» и «Преступления Сильвестра Бонара» («Le crime de Sylvestre Bonnard», 1881), принесшего литературную известность Анатолю Франсу. В силу многочисленных перекличек это произведение, вероятно, наложило определенный отпечаток на восприятие повести Чехова во Франции; не исключено также, что и сама чеховская повесть генетически с ним связана. В любом случае взгляд на произведения отечественной литературы сквозь сопоставительную призму позволяет открывать и осмысливать в них то, что ускользает от внимания вне этого исследовательского контекста.

[306] Цит. по: Лаффит С. Чехов во Франции // Лит. наследство. Т. 68. М.: Издательство Академии наук СССр, 1960. С. 716.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

Художественные тексты и источники

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 6. Мертвые души. Том первый. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1951. 924 с.

2. Крылов И. А. Полное собрание сочинений в 3 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1946. 608 с.

3. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1989. С. 29–30.

4. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый, А. С. Мясников, Л. Д. Опульская (зам. гл. ред.), А. И. Ревякин, М. Б. Храпченко. М.: Наука, 1974 – 1983.

5. Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии. Т. 2: Пер. с англ. М.: Худож. лит., 1989. 670 с.

6. Эренбург И. Г. Собрание сочинений. Т. 6 в 9-ти томах. М.: Художественная литература, 1965. 686 с.

7. Oeuvres complètes d'Anton Tchekhov, trad. du russe par Denis Roche (seule traduction autorisée par l'auteur). Paris: Plon, 1922 – 1956, 18 vol. Collection d'auteurs étrangers, publiée sous la direction de Charles Du Bos.

8. Oeuvres de Tchekhov (5 volumes), Paris: Le Cercle du Bibliophile. 1968–1972.

9. Tchékhov A. La fame au petit chien et autres nouvelles / Présentation par Ilya Ehrenbourg. Paris: Collection 10/18, 1962.

10. Tchekhov A. La Steppe – Une morne histoire. Veronique Lossky. Paris: Klincksieck, 1968 (Les Grands Classiques Russues, IV).

11. Tchékhov A. Les Moujiks. Trad. par D. Roch. Paris: Perrin, 1901.

12. Tchekhov A. Nouvelles, Paris: Le livre de Poche classique. 1971.

13. Tchekhov A. Oeuvres (3 volumes). Paris: Gallimard, 1967 – 1971 (Bibliothèque de la Pléiade).

14. Tchekhov A. Une banale histoire. Traduction du russe par Edouard Parayre, revue par Lily Denis. Paris. Gallimard. 2012. 132 p.

15. Tchekhov A. Une morne histoire. Traduction de B. de Schoezer. Les aureurs classiques russes. Éditions de la Pléiade. Paris, 1926. 145 p.

16. Tchekhov. Oeuvres. Paris: Editeurs Français Réunis, 1952 – 1971 (v. I – XXI).

Литература об А. П. Чехове и его творчестве

17. Адам Е. А. Рецепция драмы А. П. Чехова «Три сестры» в немецкоязычных странах: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. А. Адам. Томск, 2008. 280 с.

18. Аленькина Т. Б. Комедия А. П. Чехова «Чайка» в англоязычных странах: феномен адаптации: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03 / Т. Б. Аленькина. Москва, 2006. 194 с.

19. Амьяр-Шеврель Кл. Чехов на парижской сцене (1960 – 1980) // Чехов и мировая литература (Лит. наследство; Т. 100), кн. 1. М., 1997. С. 90.

20. Барлас Л. Г. Язык повествовательной прозы Чехова: Проблемы анализа / Сев.-Кавк. науч. центр высш. шк.; Отв. ред. Л. А. Введенская. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1991. 205 с.

21. Баханек С. Н. «Скучная история» А. П. Чехова в свете феномена понимания // Философия А. П. Чехова: междунар. науч. конф.: материалы / под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркутск. гос. ун-та, 2008. С. 12–20.

22. Белкин А. А. Чехов Антон Павлович // Большая советская энциклопедия. Т. 47 / Гл. ред. Б. А. Введенский. М.: Большая сов. энцикл., 1957. С. 275–280.

23. Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. 3-е изд., дораб. М.: Худож. лит. 1984. 511 с.

24. Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1968. 639 с.

25. Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель. Публичная лекция. М., 1910. 47 с.

26. Буренин. Критические очерки // Новое время. 1889. Ноябрь. № 4922.

27. Виноградова Е. Гамлетизм лишних людей // Молодые исследователи Чехова: Материалы международной научной конференции. М.: Изд-во МГУ, 2005. С.75–85.

28. Гайдук В. К. Творчество А. П. Чехова 1887 – 1904 годов: (Проблемы эволюции). Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1986. 125 с.

29. Грачева И. В. А. П. Чехов – естественник и художник // О поэтике А. П. Чехова: Сборник научных трудов. Иркутск, 1993. С. 4–22.

30. Грицай Н. Подзаголовок в ранней чеховской эпике: к проблеме «точек зрения» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 6. М., 2009. С. 112–116.

31. Громов Л. П. Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов. Ростов-на-Дону: Ростовское книжное издательство, 1958. 218 с.

32. Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 384 с.

33. Губанова В. И. Доктор Чехов во Франции [Электронный ресурс] // Дом-музей А. П. Чехова. URL: http://chekhov-yalta.org/ru/nauchnaya-rabota-muzeya/article-page-5.html (дата обращения: 6.04.2014).

34. Даспр А. Роже Мартен дю Гар и Антон Чехов: сопряжение // Чехов и мировая литература (Лит. наследство; Т. 100), кн. 1. М., 1997. С. 81–89.

35. Дерман А. Б. О мастерстве Чехова. М.: Советский писатель, 1959. 208 с.

36. Долинин А. С. О Чехове (Путник-Созерцатель) // А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С. 923–960.

37. Забелина Л. Н. Рецепция творчества А. П. Чехова в Италии: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Л. Н. Забелина. Тверь, 2009. 228 с.

38. Зайцева Т. Б. А. П. Чехов в диалоге с В. Соловьевым // Творчество А.П. Чехова: текст, контекст, интертекст. 150 лет со дня рождения писателя. Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2011. С. 92–98.

39. Камянов В. И. Время против безвременья: Чехов и современность. М.: Советский писатель, 1989. 378 с.

40. Капустин Н. В. Чеховский герой в мире идиллии [Электронный ресурс] // Литература. Штудии. 2007. № 8. URL: http://lit.1september.ru/2007/08/9.htm#1 (дата обращения: 15.09.1913).

41. Катаев В. Б. Истинный мудрец // Философия А. П. Чехова: междунар. науч. конф.: материалы / под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркутск. гос. ун-та, 2008. С. 68–75.

42. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.

43. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. 300 с.

44. Кибальник С. А..Чехов и философия // Творчество А. П. Чехова: текст, контекст, интертекст. 150 лет со дня рождения писателя. Ростов-на-Дону: НМЦ «Логос», 2011. С. 138–150.

45. Кигн В. Л. Беседы о литературе // Книжки «Недели». 1891. Январь. № 5. С. 169–185.

46. Кожевникова Н. А. Язык и композиция произведений А. П. Чехова. Н.-Новгород: Типогр. ННГУ, 1999. 103 с.

47. Козакова А. А. Концепт «Скука» // Концептосфера А. П. Чехова: сборник статей. Ростов н/Д: Изд-во ЮФУ, 2009. С. 197–209.

48. Козакова А. А. Роль индивидуально-авторских образований А. П. Чехова в формировании концептов «скука» и «тоска» // А. П. Чехов и мировая культура: к 150–летию со дня рождения писателя: материалы междунар. науч. конф. Ростов н/Д.: Логос, 2002. С. 275–280.

49. Курдюмов М. Сердце смятенное: О творчестве А. П. Чехова. Париж, 1934. С. 46–47.

50. Лазарюс С. Переводы произведений Чехова во Франции // Чехов и мировая литература (Лит. наследство; Т. 100), кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 7–26.

51. Лакшин В. Я. Толстой и Чехов. Изд. 2-е, испр. М.: Советский писатель, 1975. 456 с.

52. Лаффит С. Чехов во Франции // Лит. наследство. Т. 68. М.: Издательство Академии наук СССр, 1960. С. 705–746.

53. Левитан Л. С. Название чеховского рассказа // О поэтике А. П. Чехова; Сб. науч. тр. / Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1933. С. 98–106.

54. Легра Ж. У Чехова в Мелихове // О Чехове. Воспоминания и статьи. М., 1910. С. 145–150.

55. Линков В. Я. Скептицизм и вера Чехова. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1995. 78 с.

56. Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 128 с.

57. Литературное наследство. Т. 68. М.: Издательство Академии наук СССР, 1960. 969 с.

58. Лишаев С. А. А. П. Чехов: выразительность невыражения (О метафизическом смысле «сдержанности» и «паузы» в «мире Чехова») // Философия культуры ‘98: Сборник научных статей. Самара: Издательство «Самарский университет», 1998. С. 29–48.

59. Малюгин Л. А., Гитович И. Е. Чехов. М.: Советский писатель, 1983. 576 с.

60. Мирский М. Б. Доктор Чехов / Рос. акад. наук. Ин-т истории, естествознания и техники им. С. И. Вавилова. М.: Наука, 2003. 235 с.

61. Михновец Н. Г. А. П. Чехов в контексте полемики о Чарльзе Дарвине 1860 – 1890-х гг. // Чехов и время: сб. статей / ред. Е. Г. Новикова. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. С. 133–149.

62. Мухаметов Д. Б. Молчание как компонент диалогического фрагмента текста в прозаических произведениях А. П. Чехова: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.01 / Д. Б. Мухаметов. Р.-на-Д., 2009. 27 с.

63. Мухаметов Д. Б. Молчание как компонент русской культуры // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 5 (3). С. 77–82.

64. Олейник А. Н. «Мы давно уже едем, давно страдаем» (Об одном мотиве чеховских произведений) // Вестник удмуртского университета. История и филология. 2010. Вып. 4. С. 21–28.

65. Олицкая Д. А. Рецепция пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» в Германии: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Д. А. Олицкая. Томск, 2004. 211 с.

66. Паперный З. С. А. П. Чехов: Очерк творчества. 2-е, доп. изд. М.: Гослитиздат, 1960. 302 с.

67. Плеханова И. И. Человек времени в прозе А. Чехова («Степь» и «Скучная история») // Философия А. П. Чехова: междунар. науч. конфр.: материалы / под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. С. 132–146.

68. Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наследие, 2000. 238 с.

69. Пруайяр Ж. Чехов во Французской критике (1960 – 1983) // Чехов и мировая литература (Лит. наследство; Т. 100), кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 27–72.

70. Р. Д. Критические заметки // Неделя. 1889. Ноябрь. № 46.

71. Разумова Н. Е. Концепция и образы культуры у Чехова // Философия А. П. Чехова: междунар. науч. конф.: материалы / под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркутск. гос. ун-та, 2008. С. 146–159.

72. Разумова Н. Е. «Скучная история» А. П. Чехова и «Фауст» Гете // Проблемы метода и жанра: Сб. статей. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1991. С. 157–171.

73. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2001. 522 с.

74. Сахарова Е. М. Дени Рош – переводчик Чехова // Чеховиана: Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 153–166.

75. Сахарова Е. М. Чехов в переписке с переводчиками. Вступительная статья // Чехов и мировая литература (Лит. наследство; Т. 100), кн. 3. М.: Наука, 2005. С. 292.

76. Седегов В. Д. А. П. Чехов в восьмидесятые годы. Ростов н/Д: Кн. изд-во, 1991. 174 с.

77. Селезнева Е. В. Рецепция повести А. П. Чехова «Скучная история» в англоязычном литературоведении // Вестник Томского Государственного Университета. 2012. № 361. С. 26–29.

78. Семанова М. Л. Чехов – художник. М.: Просвещение, 1976. 224 с.

79. Семкин А. Д. Скучные истории о скучных людях? [Электронный ресурс] // Журнальный зал: Нева. Приметы времени. 2012. № 8. URL: http://magazines.russ.ru/neva/2012/8/s12.html (дата обращения: 19.10.2013).

80. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. М.: Художественная литература, 1972. 543 с.

81. Смирнов М. М. Герой и автор в «Скучной истории» // В творческой лаборатории Чехова. Редакционная коллегия: Л. Д. Опульская, З. С. Паперный, С. Е. Шаталов. М.: Наука, 1974. С. 218–231.

82. Собенников А. С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”…»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. 224 с.

83. Собенников А. С. Чехов и стоики // Философия Чехова: междунар. науч. конф. (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.): материалы / под ред. А.С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. С. 168–179.

84. Созерцатель. Новый поворот в идеях нашей беллетристики // Русское богатство. 1890. № 1. С. 95–112.

85. Степанов А. Д. Лев Шестов о Чехове // Чеховиана. Чехов и «серебряный век» / отв. ред А. П. Чудаков. М.: Наука, 1996. С. 75–79.

86. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.

87. Струнин Д. Выдающийся литературный тип // Русское богатство. 1890. № 4. С. 106–125.

88. Сухих И. Н. «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 65–76.

89. Толстая Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х гг. М.: Радикс, 1994. 397 с.

90. Труайя А. Антон Чехов. М.: Изд-во Эксмо, 2004. 608 с.

91. Трещалина И. В. Языковая личность персонажа в прозе А. П. Чехова 80-х – 90-х годов: дисс. … канд. филол. наук / И.В. Трещалина. Тверь, 1998

[Электронный ресурс]. URL: http://31f.ru/dissertation/page,14,510-dissertaciya-yazykovaya-lichnost-personazha-v-proze-a-p-chexova-80-x-90-x-godov.html (дата обращения: 5.03.2014).

92. Хализев В. Е. Художественное миросозерцание Чехова и традиция Толстого // Чехов и Лев Толстой / Редакц. коллегия: Л. Д. Опульская, З. С. Паперный, С. Е. Шаталов. М.: Наука, 1980. С. 26–55.

93. Чубарова В. Н. «Скучная история» А. П. Чехова: опыт интерпретации // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. Ростов-на-Дону, 2009. № 4. С. 24–33.

94. Чудаков А. П. Антон Павлович Чехов. М.: Просвещение, 1987. 174 с.

95. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / Акад. наук СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1971. 291 с.

96. Шехватова А. Н. Мотив в структуре чеховской прозы: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / А. Н. Шехватова. СПб., 2003. 28 с.

97. Чемонин Р. Во всем мире отмечают юбилей Чехова [Электронный ресурс] // Агентство национальных новостей. URL: http://www.annews.ru/news/detail.php?ID=210005 (дата обращения: 5.02.2014).

98. Чеховиана: Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. / Tchékhoviana: Tchékhov et la France. M.: Nauka; P.: Institut d’études Slaves, 1992.

99. Чехов и его среда / Под ред. Н. Ф. Бельчикова и с предисловием Валерьяна Полянского. Л.: Academia, 1930, 466 с.

100. Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный и Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. М.: Наука, 1997 – 2005. (Лит. наследство; Т. 100.)

101. Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С. 566–598.

102. Alexandre A. A la recherche de Tchekhov, essai de biographie interieure. Paris. Buchet-Chastel, 1971. 265 p.

103. Beaunier A. Eloges. Paris, 1909.

104. Ben Arie Katriel. La technique descriptive dans le récit tchékhovien. Paris IV, Th. Let. (3ème cycle). 23 fevrier. 1979.

105. Bonsoir. 1922. 28 avr.

106. Bos, Charle Du. Journal. Paris : Coréa, 1946 – 1949.

107. Brion M. Tchekhov et les Soviets // Les Nouvelles Litteraires. 1963. № 1862. P. 5.

108. Brisson Pierre. Tchékhov et sa vie. Paris, André Sauret, 1955.

109. Cadot M. Les débuts de la reception de Tchékhov en France // Tchékhoviana : Tchékhov et la France. M.: Nauka ; P.: Institut d'études Slaves, 1992. P. 146–152.

110. Celli Rose. L'art de Tchékhov. Essai. Paris, Del Duca, 1958.

111. Chabrat Marie-Claude. Malades et médecins dans l'oeuvre de Tchekhov. Thèse soutenue devant l'université de Toulouse pour le doctorat en médecine. Toulouse, Imprimerie parisienne, 1963. 108 p.

112. Chainet Paulette. Anton Tchekhov ou le médecin malgré lui // Histoire de la Médecine. 1967. Février. P. 3–38.

113. Chainet Paulette. Anton Tchekhov ou le médecin malgré lui // Histoire de la Médecine. Mars. P. 2–11.

114. Chestov L. Anton Tchekhov ou la création ex nihili // L'homme pris au piège, trois essais (A. S. Pouchkin, L. N. Tolstoï, Anton Tchékhov). Paris : Union générale d'Editions, 1966, № 348. P. 79–119.

115. Comoedia Illustré. 1921. 17 avr.

116. Corbet Charles. La littérature russe. Paris, Armand Colin, 1951.

117. Daniel-Rops H. Carte d'Europe. Paris, Perrin, 1928.

118. Dossier de presse [Электронный ресурс]. URL: http://www.theatre-atelier.com/spectacle-une-banale-histoire-premiere-le-mardi-11-janvier-2011-a-21h-68.htm (дата обращения: 11.04.2014).

119. Duclos H. B. Anton Tchékhov, le médecin et l'écrivain (Thèse Montpellier). Paris, Bernard Grassrt, 1927.

120. Ehrenbourg Ilya. A la rencontre de Tchékhov. Traduit du russe par E. Bobrozski et V. Galande. Paris: John Didier «Forum», 1962. 160 p.

121. Fougère J. Un cadeau utile, nouvelles précédées de La nouvelle, art d'avenir. Paris: Albin Michel, 1953. P. 33–34.

122. Frankfort M. Tchekhov antipsychiatre ? (Littérature et psychiatrie en Russie au XIXème siècle) Thèse présentée et soutenue pour le doctorat en médecine devant la faculté de médecine de Paris-Créteil, 1977. 266 p.

123. Gillès Daniel. Tchekhov ou le spectateure désenchanté. Paris: Julliard, 1967. 570 p.

124. Gourfinkel N. Le théâtre russe contemporain. Paris, La Renaissance du Livre, 1931.

125. Hofmann M., Lozinski G., Motchoulski. Histoirae de la littérature russe depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris, Payot, 1934.

126. Jaloux Edmond. Figures étrangères. 1-ère série. Paris: Plon, 1925.

127. Laffitte Sophie. Tchékhov par lui-même. Paris, Le Seuil, 1955.

128. La Plume. 1892, № 67. 1 févr.

129. La Revue indépendante. 1888. T. 4, N 17. P. 341–364.

130. Legras J. Au pays russe. Paris: Armand Colin, 1895. 380 p.

131. Lescure, Pierre de. Parmi les oeuvres de Tchekhov // Les Lettres françaises. 1962. № 911. P. 3.

132. Lescure, Pierre de. Tchekhov, un compagnon de vie // France nouvelle. 1962. № 886. P. 33–34.

133. Le Temps. 1922. 1 mai.

134. L'Illustration. 1904. 4 août.

135. Logatto Ettore. Histoire de la littérature russe des origines à nos jours. Trad. de l'italienne par M. et A. M. Cabrini. Paris, 1965.

136. Lourié O. La psychologie des romanciers russes du XIX siècle. Paris: Alcan, 1905.

137. Mirsky D. S. Histoire de la littérature russe des origines à nos jours. Trad. de l'anglais par Véronique Lossky. Paris: Artheme Fayard, 1969. P. 415–431.

138. Némirovsky Irène. La vie de Tchékhov. Avant-propos de J. J. Bernard. Paris, Albin Michel, 1946.

139. Nivat Georges. Vers la fin du mythe russe. Essai sur la culture russe de Gogol à nos jours. Lausanne, Suisse, Édition L'âge de l'homme, 1982. P. 110–118.

140. Persky Serge. Les maîtres du roman russe contemporain. Paris: Delagrave, 1912.

141. Pitoëff Georges. Notre Théâte. Textes et documents réunis par Jean de Rigault. Paris, 1949.

142. Poumailloux P. Anton Tchkhov, docteur en médecine. Thèse pour le doctorat en médecine soutenue au Centre Hospitalier Universitaire Broussais. 1974. 76 p.

143. Pozner W. Anton Tchékhov // Revue Hebdomadaire, 1928, № 28.

144. Proyart, Jacqueline de. Aux sources du lyrisme čexovien, (Pseudo-romantisme, anti-romantisme et romantisme dans traitement de la nature) (1880 – 1883) // Canadien-American Slavic studies. 14. № 2 (Summer 1980). P. 149–196.

145. Revue des Etudes franco-russes. 1904. Sept.

146. Ritzen Q. Anton Tchekhov. Préface de Pasteure Vallery-Radot. Paris: Ed. Universitaires, 1962.

147. Roulat J. “Une banale histoire” avec Jean-Pierre Darroussin [Электронный ресурс]. URL : http ://lci.tf1.fr/culture/spectacles/une-banale-histoire-lassante-derive-6267871.html (дата обращения: 11.04.2014).

148. Roy Claude. Descriptios critiques. La main heureuse. Paris, Gallimard, 1958.

149. Rolland Pierre. Tchekhov ou la nostalgie du bonheur // Europe. 1963. № 407. P. 139–148.

150. Silex. № 16. Grenoble, 1980.

151. Simon N. Une banale Histoire [Электронный ресурс] // Le Figaro. URL: http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/01/31/03003-20110131ARTFIG00751-une-banale-histoire.php (дата обращения: 11.04.2014).

152. Strannik Ivan. La pensée russe contemporaine. Paris: Armand Colin, 1903.

153. Strannik Ivan. Les conditions sociales des lettres russes contemporaines // La Revue Blanche. 1903. T. 30, 1, 15 avr. P. 592–593.

154. Tchékhov Anton et «La cerisaie» (Chahier de la Compagnie Madeleine Renaud – J.-L. Barrault. VI). Paris, Julliard, 1954.

155. Tchekhov vu par ses contemporains. Souvenirs d’Alexandre Tchekhov, Mikhail Tchekhov, Vladimir Korolenko, Lydia Avilova... Trad. du russe par Génia Cannac. Paris: Gallimard, 1970. 328 p.

156. Triolet Elsa. L'Histoire d'Anton Tchékhov. Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1954.

157. Triolet Elsa. L'histoire d'Antone Tchekhov, sa vie, son oeuvre. Paris : Les Editeurs Français Réunis, 1968. 216 p.

158. Troyat Henri. Sainte Russie, souvenirs et réflexions. Paris, B. Grasset, 1956.

159. Troyat Henri. Tchekhov. Paris: Flammarion, 1984. 413 p.

160. Vercors. L'Influence de Tchékhov // Europe, 1954, Août-Septembre.

161. Vogüé, Eugène-Melchior de. Anton Tchekhov // Revue des Deux Mondes. Paris, 1902.

162. Waliszewski K. L'histoire de la littérature russe. Paris, 1900.

История и теория литературы

163. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

164. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: учеб. пособие. 3-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука. 2007. С. 520.

165. Гинзбург Л. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. 224 с.

166. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. 2-е изд., доп. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 341–372.

167. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

168. Теория литературы: Анализ художественного произведения. Иноязычные вкрапления [Электронный ресурс] // Лингвокультурологический тезаурус «Гуманитарная Россия» / Под научной редакцией М. Л. Ремнёвой. URL: http://tezaurus.oc3.ru/docs/3/articles/4/4/# (дата обращения: 4.03.2014).

169. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.

170. Тюпа В. И. Произведение и его имя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики. М.; Тверь, 2000. Вып. VI. С. 9–18.

Литература о концепте и мотиве

171. Аблогина Е. В. Концепт «ум» в творчестве А. С. Грибоедова и его англоязычная переводческая рецепция: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.В. Аблогина. Томск, 2011. 205 с.

172. Акетина О. С. Концептуальный анализ художественного текста и художественный концепт [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. № 2 (121) / 2013. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnyy-analiz-hudozhestvennogo-teksta-i-hudozhestvennyy-kontsept#ixzz32w6NEHJq (дата обращения: 10.05.2014)

173. Александрович Н. В. Концептосфера художественного произведения и средства ее объективации в переводе (На материале романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» и его переводов на русский язык): Монография / Н. В. Александрович. М.: Флинта: Наука, 2009. 184 с.

174. Алексеев А. В. Концепт как исторически сформированный семантический потенциал слова // Ученые записки Московского гуманитарного педагогического института. Т. 7. М.: МГПИ, 2009.

175. Аскольдов А. С. // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. проф. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–279.

176. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. Учебник; Практикум. М.: Флинта: Наука, 2005. 496 с.

177. Болотнова Н. С. О методике изучения ассоциативного слоя художественного концепта в тексте // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). 2007. Вып. 2 (65). С. 74–79.

178. Васильева Т. И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (18): в 2-х ч. Ч. I. С. 51–54.

179. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание: Пер. с англ. Отв. ред. М. А. Кронгауз, вступ. ст. Е. В. Падучевой. М.: Русские словари, 1996. 416 с.

180. Воркачев С. Г. Лингвоконцептология и межкультурная коммуникация: истоки и цели // Филологические науки. 2005. № 4. С. 76–83.

181. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2006. 144 с.

182. Демьянков В. З. Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке // Вопросы филологии, 2001. № 1. С. 35–47.

183. Демьянков В. З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой / Отв. ред. М. В. Ляпон. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007. С. 606–622.

184. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания [Электронный ресурс] // Журнальный зал: «Вопросы литературы». 2003. № 2. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html (дата обращения: 15.05.2014).

185. Зыховская Н. Л. Словесные лейтмотивы в творчестве Достоевского: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Н. Л. Зыховская. Екатеринбург, 2000. 224 с.

186. Зябрева Г. А., Капустина С. В. Концепт-анализ в современном литературоведении: теоретическая и методологическая рпоекции // Вопросы русской литературы: Межвузовский научный сборник. Выпуск 19 (76). Симферополь: Крымский архив, 2011. С. 87–93.

187. Крюкова Г. А. Концепт. Определение объема содержания понятия // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 59. С. 128–135.

188. Лай Ин Чуань. Художественный текст как объект концептуального анализа: Роман А. Платонова «Чевенгур» : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Лай Ин Чуань. СПб, 2006. 218 с.

189. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Серия литературы и языка, 1993. Т. 52. № 1. С. 3–9.

190. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. М.: Флинта, 2004. 256 с.

191. Нерознак В. П. От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. Омск, 1998. С. 80–85.

192. Сергеева Е. В. К вопросу о классификации концептов в художественном тексте // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (филология), 2006. – Выпуск 5 (56). С. 98–103.

193. Сороченко Е. Н. Концепт «скука» и его лингвистическое представление в текстах романов И. А. Гончарова: дис. … канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. Н. Сороченко. Ставрополь, 2003. 234 с.

194. Тарасова И. А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Лингвистика. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2010. № 4 (2). С. 742–745.

195. Чеснокова Л. В. Тоска как национальный концепт русской культуры // Исторические, философские политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. В 2-х ч. Ч. 1. Тамбов: Грамота, 2012. № 9 (23). С. 195–200.

196. Loussir E. L’ennui: autopsie d’une affliction moderne. Autour de l’oeuvre de Walter Benjamin. Université de Québec à Montréal, 2012. P. 26–27.

197. Vigan P. L’ennui et la condition humaine [Электронный ресурс] // Le Magazine littéraire. 2010. URL: http://www.europemaxima.com/?p=590 (дата обращения: 20.05.2014).

Труды по теории и практике перевода

198. Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939. 572 с.

199. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Издательство ИОСО РАО, 2001. 224 с.

200. Гак В. Г. Беседы о французском слове: Из сравнительной лексикологии французского и русского языков. Изд-е 5-е. М.: КомКнига, 2010. 336 с.

201. Гак В.Г., Ройзенблит Е. Б. Очерки по сопоставительному изучению французского и русского языков. М.: Издательство «Высшая школа», 1965. 379 с.

202. Гак В. Г. Сопоставительная лексикология. (На материале французского и русского языков.) М., «Междунар. отношения», 1977. 264 с.

203. Гарбовский Н. К. Теория перевода: Учебник. 2-е изд. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. 544 с.

204. Горшкова К. А., Бризицкая М. В., Светличная Е. А. О проспективно-ретроспективном характере актуализации заглавных слов в художественном тексте // Перевод и интерпретация текста (сб. науч. тр.) / Под ред. В. А. Кухаренко, Н. К. Рябцевой, А. Д. Швейцера. М.: Институт языкознания АН СССР, 1988. С. 175–179.

205. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 320 с.

206. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. 368 с.

207. Казакова Т. А. Художественный перевод. Теория и практика. СПб.: ООО «ИнЪязиздат», 2006. 544 с.

208. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода / Предисл. М. Я. Цвиллинга. Изд. 3-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 176 с.

209. Комиссаров В. Н. Слово о переводе. (Очерк лингвистического учения о переводе.) М.: Международные отношения, 1973. 216 с.

210. Курелла А. Теория и практика перевода // Перевод – средство взаимного сближения народов: Худож. публицистика / Сост. А. А. Клышко. М.: Прогресс, 1987. С. 106–131.

211. Латышев Л. К. Проблема эквивалентности в переводе: автореф. дис. … докт. филол. наук: 10.02.20 / Л. К. Латышев. М., 1983. 32 с.

212. Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985. 297 с.

213. Огнева Е. А. Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода: Монография. 2-е изд., доп. М.: Эдитус, 2012. 234 с.

214. Попович А. Проблемы художественного перевода: Учеб. пособие. Пер. со слов. М.: Высш. школа, 1980. 199 с.

215. Рудакова Н. В. *Тоска* в английских переводах А. С. Пушкина [Электронный ресурс] // А. С. Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков. URL: http://old.kpfu.ru/science/news/pushkin/p79.htm (дата обращения: 15.04.2014).

216. Серебрякова В. С. Интенциональная специфика заглавия как первой авторской интерпретации художественного текста: переводческий аспект // Гермес: науч.-худож. сб. / редкол.: А. Н. Злобин, Л. М. Лемайкина, А. В. Пузаков и др.; сост. А. Н. Злобин. Саранск, 2009. С. 64–68.

217. Смирнова А. Н. Переводная литература и ее восприятие во Франции на рубеже XIX – XX веков: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03 / А. Н. Смирнова. СПб., 2011. 22 с.

218. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: Наследие, 2001. 254 с.

219. Трыков В. П., Ощепков А. Р. Русский концентр во французском литературном сознании // Современная французская литература [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия ModFranceLit.ru / Под ред. проф. Вл. А. Лукова. URL: http://modfrancelit.ru/russkiy-kontsentr-vo-frantsuzskom-literaturnom-soznanii-statya-v-p-tryikova-i-a-r-oshhepkova/#_ftn20 (дата обращения: 20.04.2014).

220. Швейцер А. Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты). М., 1988. 216 с.

Справочные и энциклопедические издания

221. Викисловарь. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс] // URL: http://ru.wiktionary.org/wiki/скука (дата обращения: 15.05.2014).

222. Гак В. Г., Ганшина К. А. Новый французско-русский словарь. Москва: Издательство «Русский язык», 1998. 1174 с.

223. Глебкин В. В. Скука // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Том 2 / Главный редактор и автор проекта С. Я. Левит. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. С. 493–494.

224. Горяев Н. В. Сравнительный этимологический словарь русского языка. Тифлис: Типография канц. Главнонач. Гр. Ч. На Кавказе, 1896. 558 с.

225. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка (современное написание слов). М.: Цитадель, 1998. 4249 с.

226. Ламзина А. В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М., 2001. Стлб. 848–853.

227. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка (С-Я). М.: Азъ, 1992. 660 с.

228. Преображенский А. Этимологический словарь русского языка: Том 1. М.: Типография Г. Лисснера и Д. Совко, 1910 – 1914. 679 с.

229. Русский ассоциативный словарь [Электронный ресурс] // Языковое сознание нашего современника: когнитивная структура и лингвокультурное содерж. / МГТУ. Электрон. дан. М., 2010. URL: http://www.tesaurus.ru/dict/dict.php (дата обращения: 19.08.2013).

230. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е., испр. и доп. М.: Академический проект, 2004. 992 с.

231. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: Т. 2: А Панцирь – Ящур. 3-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 1999. 560 с.

232. Урысон Е. В. Скука // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Второе издание, исправленное и дополненное. Под общим

руководством академика Ю. Д. Апресяна. М.: Школа «Языки славянской культуры», 2003. С. 1032–1034.

233. Dictionnaire de la langue française de l'Académie française. Tome deuxième. D – H. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1874. P. 1406.

234. Dictionnaire des associations verbales du français [Электронный ресурс] // Debrenne M. Le dictionnaire des associations verbales du français et ses applications / Variétés, variations et forme, Ecole Polytechnique 2011. URL: http://dictaverf.nsu.ru/dict (дата обращения: 15.05.2014).

Иная литература

235. Аригунова Е. В. Потенциал феномена скуки // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 368. С. 34–36.

236. Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников: Т. 2. Париж: La Press Libre, 1983. 396 с.

237. Брик Л. – Триоле Э. Неизданная переписка (1921 – 1970) / Сост., вступ. ст. В. В. Катаняна. М.: Эллис Лак, 2000. 688 с.

238. Робишон Ф., Моженок Т. Франко-российский альянс во французской и русской живописи [Электронный ресурс] // Pinakhotéké. 2001/1-2. № 13-14. URL: http://lib.rus.ec/b/347159/read (дата обращения: 21.04.2014).

239. Свиридовская Н. Д. Борис Шлецер: введение в творчество // Из истории музыки XX века. Научный вестник Московской консерватории, 2010. № 1. С. 137–153.

240. Шелгунов Н. Очерки русской жизни. «Русская мысль», 1889, № 1. С. 106–107.

241. Эпштейн М. Слово и молчание в русской культуре [Электронный ресурс] // Журнальный зал: «Звезда». Философский комментарий. 2005. № 10. URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/10/ep12.html (дата обращения: 15.07.2013).

242. Emile Tardieu. L'ennui étude psychologique. Paris: Librairie Félix Algan, 1903. 108 P. Тардье Эмиль. Скука: Психологическое исследование: Пер. с фр. Изд. 2-ое. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 256 с.