

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

ЧЕХОВСКАЯ “ПОПРЫГУНЬЯ” КАК КРИПТОПАРОДИЯ НА “МАДАМ БОВАРИ” ФЛОБЕРА

© 2012 г. С. А. Кибальник

Статья содержит сравнительный анализ рассказа Чехова “Попрыгунья” (1892) и романа Флобера “Мадам Бовари” (1856), доступного Чехову как в оригинале так и в переводе. Показано, что рассказ представляет собой “конструктивную криптопародию” знаменитого романа Флобера. Трансформация Чеховым флюберовского романа идет по пути разоблачения его главной героини как исключительно эгоистического существа, пожинаящего в конечном счете плоды своего эгоизма.

The article presents a comparative analysis of Chekhov’s story “The Grasshopper” (1892) and G. Flaubert’s novel *Madame Bovary* (1856), which was available to Chekhov in the original and in translations. The story is likely to be a “constructive cryptoparody” of the novel, written to rethink the famous novel of Flaubert. Chekhov saw Flaubert’s heroine of the title as an extremely egoistic person who had to reap what she had sown.

Ключевые слова: Чехов, Флобер, рассказ, роман, пародия, французский, русский, полемический, интерпретация.

Key words: Chekhov, Flaubert, story, novel, parody, French, Russian, polemic, interpretation.

Памяти Александра Павловича Чудакова

Реально-биографические основы рассказа “Попрыгунья” (1892) настолько существенны и хорошо изучены (см.: [1, с. 429–436; 2, с. 182–193, 3, с. 178–186]), что, возможно, в какой-то степени до сих пор заслоняют вопрос о его литературных источниках. Между тем впечатления Чехова от салона С.П. Кувшинниковой объясняют лишь отдельные детали в описании “вечеринок”, окружения Ольги Ивановны и ее романа с художником Рябовским. К тому же отличия героев “Попрыгуньи” от их реальных прототипов также бросаются в глаза: Левитан и Кувшинникова были не только гораздо старше, но и значительнее Рябовского и Ольги Ивановны; напротив, Д.П. Кувшинников был всего лишь ординарным полицейским врачом (см.: [1, с. 378–374, 382–384]).

Разумеется, все эти изменения могли быть сделаны для того, чтобы затемнить биографическую основу рассказа (хотя, как известно, эта цель все же достигнута не была). Впрочем, обычно тот или иной характер трансформации реально-биографической основы литературного произведения связан как раз с влиянием претекстов и с восприятием их автором. В литературе второй половины XIX века было одно классическое и всем известное литературное произведение, в котором рассказывалось о неудавшейся супружеской жизни практикующего врача около тридцати

лет с приблизительно двадцатилетней женщиной (ср.: “Ольге Ивановне было 22 года, Дымову 31” [1, с. 9]), которая тщетно искала счастья в семье, разнообразных увлечениях и любовниках. Это нашумевший роман Г. Флобера “Мадам Бовари” (1856), к моменту создания чеховского рассказа уже дважды переведенный на русский язык [4, 5]¹.

Между ним и чеховским рассказом есть существенные различия: Бовари как личность гораздо мельче Дымова, а Эмма – значительнее Ольги Ивановны. Однако если предположить, что “Попрыгунья” – это криптопародия на роман Флобера (как и “Душечка” – на его повесть “Простая душа”), то эти изменения носят сознательный характер и представляют собой следствие “пародийного переосмысления” [6, с. 52–56]. Переставляя акценты, Чехов, как и в “Душечке”, черпает мотивы своего рассказа из всего гипотекста, лишь актуализируя или переосмысляя то существенные, а то и второстепенные его детали.

Так, Бовари, хотя и не по собственной инициативе, делает попытку стать чем-то большим, чем практикующий врач. Правда, сделанная им операция по выпрямлению стопы Ипполиту кончается

¹ Более вероятным представляется знакомство Чехова – возможно, помимо оригинала романа, – со вторым из этих переводов.

плачевно, однако до переезда из Тоста врачебная деятельность Бовари протекала вполне успешно: “его репутация вполне установилась. <...> Он особенно удачно лечил катары и болезни груди...” [5, с. 71–72]. Возможно, именно из этого зерна и произрастают научные способности Дымова, впрочем, пока лишь намечающиеся. Ведь то, что он “редкий, необыкновенный, великий человек”, скорее очередная абберация Ольги Ивановны [1, с. 31], а в действительности Дымов пока только подает надежды стать замечательным ученым. Правда, он успешно защищает диссертацию, но “предложат” ли ему “приват-доцентуру по общей патологии” [1, с. 24], мы так и не узнаем.

На первый взгляд, Ольгу Ивановну от Эммы отличают художественные и музыкальные способности. В действительности она в этом отношении несколько не превосходит Эмму, которая, между прочим, тоже рисует и играет на фортепьяно: “Она иногда рисовала, и для Шарля было большим развлечением стоять и смотреть на ее занятие <...> Что касается музыки, то чем быстрее бегали ее пальцы, тем более он восхищался” [5, с. 48–49]. Эмма проходит и через целый ряд других кратковременных увлечений: итальянским языком, историей и философией, вышивкой, религией, благотворительностью [5, с. 148, 149, 259, 261]. При этом ее претензии на серьезные занятия музыкой оказываются лишь предлогом для того, чтобы устроить встречи с новым любовником: “Когда же к ней приходили гости, она непременно говорила, что бросила музыку во время болезни и теперь не может за нее приняться. Тогда ее начали сожалеть. – Как жаль, у нее такой прекрасный талант!..” [5, с. 317]. Совет Рябовского Ольге Ивановне: “Я бы на вашем месте бросил живопись и занялся серьезно музыкой или чем-нибудь. Ведь вы не художница, а музыкантша” [1, с. 25] – еще более уравнивает ее с Эммой. Впрочем, дарования чеховской героини служат лишь ее главному таланту: “уменью быстро знакомиться и коротко сходить с знаменитыми людьми” [1, с. 10]. Ее, безусловно, сближает с Эммой отвращение ко всему обыкновенному, представляющемуся ей “пошлым”, и тяга к необыкновенной жизни и необыкновенным людям.

Фабулы произведений тоже чрезвычайно близки. Это бросалось в глаза уже первым исследователям темы “Чехов и Флобер” (см., например: [8, с. 5])². Любящий и многим жертвующий для

своей жены, но слишком уступчивый муж-врач наталкивается на чисто эгоистическое отношение к себе с ее стороны – ситуация, которая в конце концов закономерно увенчивается изменой. С героинями обоих произведений, в свою очередь, очень скоро начинают небрежно обращаться, а затем и вовсе оставляют любовники. Разрешается эта драма по-разному. Чувствуя приближение конца ее любовной связи с Леоном и поняв, что она довела свою семью до полного разорения, Эмма отравляется мышьяком. Ольга Ивановна испытывает потрясение, узнав, что ее муж заразился дифтеритом и находится в крайне тяжелом состоянии, а затем глубоко переживает его смерть (впрочем, во всем этом есть своего рода ассиметрическое подобие). Если в финале “Попрыгуньи” видеть все же “опровержение финала” пародированного произведения, то можно вспомнить, что оно характерно также и для некоторых других криптопародий Чехова, в частности, для его рассказа “В море”, в котором пародирован роман В. Гюго “Труженики моря” [6, с. 51].

Обеим героиням их мужья представляются простыми, обыкновенными людьми. Так, Эмме казалось, что по сюртуку Бовари “видна вся его ничтожность” [5, с. 119], а Ольга Ивановна противопоставляет “простому, очень обыкновенному и ничем не замечательному человеку”, каким считает Дымова, “не совсем обыкновенных людей”, к которым относит себя и своих знакомых [1, с. 7] (здесь и далее курсив мой – С.К.). Как и Ольга Ивановна, Эмма необычайно ценит “известность” и сетует: “Зачем не вышла она по крайней мере замуж за человека, любящего работать по ночам, занимающегося с книгами и, наконец, в шестьдесят лет, когда наступают годы ревматизма, добывающегося крестика и прицепляющего его на свое дурно сшитое платье! Она хотела, чтобы имя Бовари сделалось знаменитым, чтоб его повторяли в журналах, чтоб оно стало известным во Франции” [5, с. 72]. Волею Чехова Ольге Ивановне достался как раз один из таких “молчаливых тружеников”, но она осознает, что “все <...> видели в нем будущую знаменитость” слишком поздно [1, с. 30].

В романе Флобера есть целый ряд других мотивов, которые подхватывает или пародирует Чехов. Так, например, Бовари обрисован как человек не слишком светский, но умеющий ценить свое счастье: “Шарль, не будучи тщеславен, совсем не блистал во время свадебного празднества. Он плохо отвечал на шутки, каламбуры, двусмысленные слова и комплименты, с которыми стали к нему обращаться, начиная с супа. Зато на другой день он казался совсем иным человеком” [5, с. 35].

² Бегло и предположительно отметив возможную связь “Попрыгуньи” с “Мадам Бовари”, М.Е. Елизарова сосредоточивается в статье на общем вопросе “о тех эстетических и творческих заданиях, которые встали перед данными писателями в связи с некоторыми общими тенденциями в развитии реализма 2-й половины XIX в.” [8, с. 3].

Бовари не интересуется искусством: “Он говорил, что, живя в Руане, ему никогда не приходило в голову пойти посмотреть в театре на парижских актеров” [5, с. 48]. Во время оперного спектакля в Руане “он сообразил, что не понял истории...” [5, с. 273]. В то же время Бовари “не умел ни плавать, ни фехтовать, ни стрелять из пистолета, и однажды, когда она прочла в книге непонятное ей выражение относительно верховой езды, он не мог объяснить его” [5, с. 48]. Дымов также не отличается светскостью и признается: “Я не понимаю пейзажей и опер...” [1, с. 10]. Однако Чехов не сохраняет за ним снижающего Бовари отсутствия многих чисто мужских познаний и навыков.

В начале семейной жизни с Эммой Бовари “был здоров, чувствовал себя хорошо” [5, с. 71]. Его внешний вид изменяется к худшему только с переездом в Ионвиль – по мере того, как его дела и репутация ухудшаются, да и то большей частью в восприятии влюбленной в Леона Эммы: “Вдруг она отвернулась; перед нею стоял Шарль в шапке, надвинутой на лоб, с отвисшими губами, что придавало лицу его глупое выражение. Даже его спина имела раздражающий вид” [5, с. 119]. Дымов тоже смотрится неважно только на фоне окружения его жены: “...среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах. Казалось, что на нем чужой фрак и что у него приказчицкая борода. Впрочем, если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородачкой он напоминает Зола” [1, с. 8].

Как и Бовари, Дымов познакомился со своей будущей женой во время болезни ее отца. Оба много работают: если Бовари “возвращался домой поздно, часов в десять, иногда в полночь” [5, с. 49], то Дымов, по словам Коростелева, “работал, как вол, день и ночь <...> должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами...” [1, с. 30]. При этом оба героя проявляют к своим женам чуткость и даже самоотвержение. Так, Бовари, зная, как Эмма “любит кататься в экипаже, купил по случаю старый кабриолет, который, при помощи новых фонарей и новой кожи, стал походить на тильбюри” [5, с. 39]. Ради Эммы он переезжает из Тоста, где дела у него шли хорошо, предлагает сшить ей амазонку и покупает для нее лошадь, чтобы она могла ездить на ней в компании с Родольфом. Когда после бегства возлюбленного Эмма заболевает, то “в течение сорока трех дней Шарль не оставлял ее ни на минуту; он бросил всех своих больных, не ложился спать, поминутно слушал у нее пульс, прикладывал горчичники и компрессы из холодной воды, посылал Жюстена в Невшатель за льдом...” [5, с. 253]. После вы-

здоровления Эммы, чтобы вернуть ей интерес к жизни, Бовари настаивает на посещении театра в Руане, а затем и на том, чтобы она одна осталась на следующее представление. Наконец, он даже дает ей доверенность на ведение всех своих дел. Дымов также тратит нелегким трудом заработанные деньги преимущественно на удовлетворение желаний Ольги Ивановны и тем самым невольно способствует, хотя и в меньшей степени, ее сближению с Рябовским.

Бовари не только так до конца ни о чем и не догадывается, но и ставит себя в смешное положение, рассказывая аптекарю Оме о том, как расстроилась Эмма, узнав об отъезде Леона в Париж, а Родольфу даже пишет, что “жена в его распоряжении...” [5, с. 188]. Дымов очень скоро “стал догадываться, что его обманывают” [1, с. 21], однако и после этого не возражал против посещений Рябовским их дома и даже утешал Ольгу Ивановну в ее несчастной любви: “Не плачь громко, мама... Зачем? Надо молчать об этом...” [1, с. 23].

Поведение обеих героинь, напротив, все время наводит на мысль об их эгоистичности. Первый раз Эмма изменяет Шарлю как раз в тот день, когда он покупает ей лошадь. Если он то и дело “начинал придумывать”, где найти средства на образование дочери [5, с. 235], то Эмма вспоминает о ней нечасто. Собираясь бежать с Родольфом, она говорит ему, что возьмет дочь с собой, хотя в ее планы это как будто не входит [5, с. 238]. Страдая от неудовлетворенной любви к Леону, она тяготится дочерью (однажды даже отталкивает ее локтем, так что Берта разбивается до крови) [5, с. 136]. Эгоизм Эммы особенно очевиден в сопоставлении с любовью Шарля, хотя он и выражает ее с присущей ему простоватостью. Так, например, в период любовных мучений Эммы он приготавливал “жене сюрприз, желая, в знак внимания, поднести ей” свой дагерротипный портрет [5, с. 138]. Эгоизм Ольги Ивановны тоже выступает особенно рельефно на фоне самоотвержения Дымова. Так, едва приехав на дачу, он сразу же возвращается в город, чтобы выполнить ее вздорную просьбу: привезти “розовое платье”, в котором она хочет присутствовать на свадьбе телеграфиста.

Зато обе героини привлекают своих мужей изобретательностью и вкусом. Так, Эмма пленяла Бовари “своей изысканностью. То она придумывала новый способ делать на подсвечники бумажные розетки, то переняла оборку у себя на платье, или давала какое-нибудь необыкновенное название простому кушанью, которое служанка не сумела изготовить, но которое Шарль с удовольствием всё съедал” [5, с. 71]. Чехов оставляет

эту черту Ольге Ивановне: “Очень часто из староро перекрашенного платья, из ничего не стоящих кусочков тюля, кружев, плюша и шелка выходили просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта <...> делала ли она фонарики для иллюминации, рядилась ли, завязывала ли кому галстук – все у нее выходило необыкновенно художественно, грациозно и мило” [1, с. 8–10]. Обе героини на свой вкус и совсем недурно обустраивают свои дома.

Изображая любовную связь Ольги Ивановны с Рябовским, Чехов также в ряде случаев создает эпизоды, напоминающие романы Эммы с Леоном и особенно с Родольфом. Так, в сближении Эммы с Родольфом особое значение имеют их разговоры “о провинциальной ничтожности, о том, сколько жизней в ней задыхается...” [5, с. 165], и о “существовании вечно терзаемых душ”, которыми “необходимы то мечты, то действительность, самые чистые страсти и бурные наслаждения” [5, с. 170]. Точно так же, поддаваясь дешевому обольщению Рябовского: “Волга, луна, красота, моя любовь, мой восторг, а никакого нет Дымова... <...> Не нужно мне прошлого... мне дайте одно мгновение... один миг!” – Ольга Ивановна отбрасывает мысль о муже, потому что “все ее прошлое со свадьбой, с Дымовым и с вечеринками” кажется ей теперь “*маленьким, ничтожным, тусклым, ненужным и далеким-далеким...*” [1, с. 16]. Если, обольщая Эмму, Родольф отвергает “*маленькую, условную, людскую нравственность*” [5, с. 172], то Ольга Ивановна, уступая домогательствам Рябовского, утешает себя тем, что для такого “*простого и обыкновенного человека*”, как Дымов, “достаточно и того счастья, которое он уже получил...” [1, с. 16].

Воссоздавая психологическое состояние своих героинь, оба писателя прибегают к сходным стилистическим приемам. Так, во внутренний монолог Эммы входят риторические вопросы: “Она припоминала все свои стремления к роскоши, все лишения, которые терпело ее сердце, *унижающие заботы по хозяйству*, свои мечты, упавшие в грязь, как раненные ласточки, все, чего она желала. Все, в чем себе отказывала, все, что могла иметь! и почему? почему?” [5, с. 222]. Эта черта присуща и внутреннему монологу Ольги Ивановны, который близок к вышеприведенным размышлениям Эммы и по содержанию: “Прошедшее *пошло* и не интересно, будущее *ничтожно*, а эта чудная, единственная в жизни ночь скоро кончится, сольется с вечностью – *зачем же жить?*” [1, с. 15].

Аналогичным образом изображено и охлаждение к героиням их любовников. Вскоре после на-

чала романа Эммы с Родольфом, “когда она явилась неожиданно, он нахмурил брови как *человек раздосадованный*” [5, с. 197]. Такова же реакция Рябовского на совет Ольги Ивановны кончить “этиод при облачном небе”: “– Э! – *поморщился* художник. – Кончить! Неужели вы думаете, что сам я так глуп, что не знаю, что мне нужно делать!” [1, с. 18]. Быстрая перемена в поведении Родольфа (“убежденный, что он любим, он *не стал стесняться* и его *манеры* нечувствительно для него *изменились*” [5, с. 204])³ превратилась у Чехова в реплику Ольги Ивановны, обращенную к Рябовскому: “Как ты ко мне *переменился!*” [1, с. 18].

Бросается в глаза сходство некоторых других деталей в развитии обоих любовных романов. То и дело посещая Родольфа или вызывая его, Эмма теряет бдительность, о которой он вынужден ей напомнить: “*Будь осторожна...*” [5, с. 233]. Мучаясь “тяжелой ревностью” к Рябовскому, Ольга Ивановна тоже “вела себя крайне *неосторожно*” [1, с. 23, 22]. При этом она постоянно мечтала о том, чтобы кончить свою жизнь именно так, как это сделает Эмма: “Сначала она думала о том, что *хорошо бы отравиться*, чтобы вернувшийся Рябовский застал ее мертвою...”. Или: “Если она не заставала его в мастерской, то оставляла ему письмо, в котором клялась, что если он сегодня не придет к ней, то она *непременно отравится*” [1, с. 19, 23].

Героиня Флобера ощущает собственную униженность и злобу по отношению к Леону: “*Унижение, которое она чувствовала, сознавая себя слабой, превращалось в злобу, которая несколько уменьшалась страстностью*” [5, с. 204]. Она обвиняла Леона “в своих разбитых надеждах, в испытанных ею разочарованиях, как будто бы он обманул ее...” [5, с. 353]. Чеховская героиня также чувствует “*себя униженной...*” и злится на Рябовского, как и он на нее: “Оба чувствовали, что они связывают друг друга, что они деспоты и враги, и злились, и от злости не замечали, что оба неприличны...” [1, с. 22–23].

У Флобера в обоих романах Эммы страсть постепенно сменяется привычкой, присущей и браку: “Родольфу удалось вести связь по его желанию, и по прошествии полгода, с наступлением весны, они очутились как бы мужем и женою,

³ Русский перевод 1881 г. в основном довольно верно передает французский оригинал. Так, например, приведенные выше фрагменты из него выглядят следующим образом: “...un jour, la voyant survenir à l'improvise, il fronça le visage comme quelqu'un de contrarié”; “...sûr d'être aimé, il ne se gêna pas, et insensiblement ses façons changèrent” [9, с. 181, 189].

которые спокойно поддерживают домашнее пламя <...> Они слишком хорошо знали друг друга, чтоб чувствовать те порывы страсти, которые удесятерят наслаждение. Он также надоел ей, как и она утомила его. Эмма находила в своей преступной любви всю нелепость брака” [5, с. 204, 354]. У Чехова, однако, акцент сделан не на неизбежной смене всякой страсти привычкой, а на том, что обман любящего человека постыден: “Она уже не помнила ни лунного вечера на Волге, ни объяснений в любви, ни поэтической жизни в избе, а помнила только, что она из пустой прихоти, из баловства, вся, с руками и с ногами, вымазалась во что-то грязное, липкое, от чего никогда уж не отмоешься...” [1, с. 28].

Обе героини, тем не менее, оказываются не в состоянии разорвать свою ставшую мучительной связь. “Счастье” Эммы с Леоном, несмотря на ее униженность, было дорого ей “*по привычке или по испорченности ее натуры*, и каждый день она *привязывалась к нему же* все более и более, уничтожая самый источник счастья желанием иметь его более возвышенным” [5, с. 355]. У Чехова повествователем не дано никаких даже гипотетических объяснений, а просто изображена неспособность Ольги Ивановны оставить в покое Рябовского, несмотря на совершенную очевидность того, что это единственное, чего он от нее хочет. При этом поведение Эммы подчинено сложившимся в ее сознании стереотипам: “Но несмотря на все это, она *продолжала писать ему письма*, следуя той идее, что женщина должна всегда писать своему любовнику” [5, с. 355]. Эту черту в полной мере наследует от нее Ольга Ивановна, которую известие о болезни Дымова застает как раз в тот момент, когда “она, не переодеваясь, села в гостиную *сочинять письмо*” Рябовскому [1, с. 23, 26].

В финале Дымов заражается, “высасывая через трубочку дифтеритные пленки” у мальчика, что несколько напоминает страдающего от неразделенной любви к Одинцовой Базарова, который заражается тифом во время вскрытия умершего мужика; Эмма отравляется мышьяком. Оба произведения заканчиваются приездом врачей. Вызванные Шарлем Каниве и Ларивьер приезжают слишком поздно и, будучи уже не в силах что-либо сделать, завтракают в доме аптекаря Оме, который как раз мог спасти Эмму. У Чехова Коростелев посылает за авторитетным специалистом – доктором Шреком, который также оказывается не в состоянии помочь, а остальные врачи сами приходят “дежурить около своего товарища” [1, с. 28].

Самоубийство Эммы не дает права автору обвинить ее в крахе семьи (Шарль вскоре тоже

умирает, а дочь Берту забирает к себе “дальняя тетка, которая для поддержания существования посылает ее на бумагопрядильную фабрику”) [5, с. 428]. Напротив, смертельная болезнь Дымова позволяет повествователю дать вполне определенную оценку произошедшему: “Молчаливое, безропотное, непонятное существо, обезличенное своею кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты, глухо страдало где-то там у себя на диване и не жаловалось. А если бы оно пожаловалось, хотя бы в бреду, то дежурные доктора узнали бы, что виноват тут не один дифтерит. Спросили бы они Коростелева: он знает все и недаром на жену своего друга смотрит такими глазами, как будто она-то и есть самая главная, настоящая злодейка, и дифтерит только ее сообщник” [1, с. 28]. Трансформация флюберовского романа идет у Чехова по двум линиям: во-первых, вообще характерного для него (см.: [7, с. 197]) более сочувственного изображения врачей (ср.: Шарля Бовари и интригана аптекаря Омэ с Дымовым и Коростелевым) и, во-вторых, разоблачения главной героини как исключительно эгоистического существа, пожирающего плоды собственного эгоизма.

В том, что Ольга Ивановна только думает о смерти, а на деле умирает Дымов, проявляется глубокий сарказм Чехова по отношению к его “Эмме”. Он сознательно трансформирует историю супругов Бовари, применяя свой излюбленный принцип “казалось – оказалось” [10, с. 21–30], и в других рассказах этого периода: “Именины”, “Княгиня”, “Жена”, “Палата № 6”, “Скрипка Ротшильда”, “Учитель словесности”. В отличие от Флобера, Чехов изображает не столько то, как эта история видится героине, сколько то, что стоит, как правило, за такими историями в реальной жизни.

Вряд ли может вызвать какие-либо сомнения утверждение Р.Г. Назирова об отношении Чехова к Флоберу, высказанное им по поводу соотношения чеховской “Душечки” с повестью “Простая душа”: “Чехов восхищался Флобером. <...> Криптопародии Чехова – это форма его любви” [6, с. 197]. Тем не менее, зная склонность Чехова к скептицизму и даже сарказму, представляется более чем вероятным, что в сюжете “Мадам Бовари” он действительно увидел историю “попрыгуньи”. “Попрыгунья” – один из наиболее ярких случаев скрытого пародирования Чеховым романа Флобера, о которых Назиров писал: «...у зрелого Чехова появилась редкая в искусстве склонность вуалировать объект пародии. <...> Персонажи “Мадам Бовари” по сей день остаются нераспознанными в рассказах и пьесах Чехова». Думается, что в

числе прочих исследователь имел здесь в виду и рассказ “Попрыгунья”.

По поводу рассказа “В море” исследователь заметил, что Чехов “создал *конструктивную пародию*, т.е. пародию, превышающую задачу осмеяния чужого текста. Перерабатывая рассказ в 1901 году, он полностью снял внешнюю пародийность, потому что стремился к более углубленной критике, осмеивал те ошибочные представления и идеи, которые встречались в мальстреме романа Гюго (“Труженики моря” – С.К.), тогда как стилистический персифляж мог бы снизить достоинство такой критики...” [6, с. 197]. Очевидно, что нечто подобное Чехов проделал, создавая “Попрыгунью”. Это тоже не стиливая, а “конструктивная пародия” на Флобера, задача которой заключается в художественном воплощении собственного видения флюберовского сюжета.

Каких-либо других свидетельств криптопародийности “Попрыгуньи” по отношению к “Мадам Бовари”, разумеется, не существует. Однако авторская ремарка о Дымове: “...если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола” [1, с. 8], – с учетом всего вышесказанного может, с определенными оговорками, рассматриваться как аллюзия на эту пародийность (ведь Э. Золя считал себя учеником Г. Флобера). Тем более что в рассказе, по меньшей мере, еще раз заходит речь о французском искусстве: Ольга Ивановна предполагает, что вместе с другими дачниками она будет смотреться в роще “разноцветными пятнами на ярко-зеленом фоне – преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов” [1, с. 14]. Сами по себе эти детали, разумеется, ничего не доказывают, однако вкупе с отмеченным значительным сюжетно-образным сходством двух произведений вряд ли случайны.

Будучи пародийным переосмыслением романа Флобера, чеховский рассказ, естественно, соотносен также и с “Анной Карениной” Л.Н. Толстого. Однако прямых переключек между этими произведениями, по-видимому, нет. Толстой, как и Флобер, отказывается судить свою героиню, однако показывает, что «действительное и несомненное счастье найти в жизни “для себя” нельзя...» [11, с. 355]. Пародийное переосмысление флюберовского романа как Толстым, так и Чеховым направлено в сторону традиционного для русской ли-

тературы антииндивидуализма [12, с. 460–461]. Однако Чехов написал свою, русскую “Мадам Бовари” как криптопародию на роман гениального французского предшественника, что делает его позицию в трактовке этого сюжета, безусловно, определеннее, саркастичнее и жестче по сравнению с позицией Толстого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 8. М.: Наука, 1986.
2. *Чудаков А.П.* Поэтика и прототипы // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 182–193.
3. *Чудаков А.П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. С. 178–186.
4. *Госпожа Бовари.* Роман в 3 частях. Соч. Флобера. Пер. с франц. (Библиотека для чтения. 1858. № 8). СПб., 1858.
5. *Густав Флобер.* Госпожа Бовари (Madame Bovary). Роман и обвинительная и защитительная речи и приговор по делу, возбужденному против автора в Парижском исправительном суде. Заседания 31-го января и 7-го февраля 1857 года. СПб., 1881.
6. *Назирова Р.Г.* Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана. Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 52–60.
7. *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005.
8. *Елизарова М.Е.* Флобер и Чехов (к проблеме эстетики в реализме 2-й половины XIX века в России и на Западе) // Литературная теория и художественное творчество. Сб. научных трудов. М.: Московский государственный педагогический институт им. В.И. Ленина, 1979.
9. *Flaubert, Gustave.* Madame Bovary. Moeurs de Province. Edition définitive suivie des Réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l’auteur devant le tribunal correctionnel de Paris. Audiences des 31 janvier et 7 février 1857. Paris: G. Charpentier et Gie, Editeurs, 1887.
10. *Катаев В.Б.* Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М.: Издательство МГУ, 1979.
11. *Куприянова Е.Н., Макогоненко Г.П.* Национальное своеобразие русской литературы. Л.: Наука, 1976.
12. *Берковский Н.Я.* Запад и русское своеобразие в литературе // Мир, создаваемый литературой. М.: Советский писатель, 1989.