

В.Б. Катаев

## «Душечка»

Мнения современников о героине рассказа «Душечка» (1898) оказались резко противоположны. Рассказ нравился практически всем, над ним смеялись и плакали. Но что является в Душечке главным и как автор предлагает к ней относиться — на этот счет высказывалось и продолжает высказываться немало взаимоисключающих суждений.

Душечка — безликая раба своих привязанностей? (Так воспринимал героиню рассказа Горький.)

Душечка — непостоянное, беспринципное существо? (Такой предстает она в отзыве Ленина.)

Душечка — воплощение истинного предназначения женщины? (Такой ее увидел Л. Толстой.)

Многозначность образа и произведения, возможность разностороннего понимания и толкования — свойство творений высокого искусства. Недаром Лев Толстой поставил образ Душечки рядом с образами Дон Кихота и Санчо Пансы, с образом шекспировского Горацио из «Гамлета». Толстой утверждал, что осмеяние присутствует в основе замысла «Душечки», но полагал, что рассказ получился не таким, каким его задумывал Чехов. «Душечку» он считал шедевром, но получившимся как бы помимо или вопреки авторским намерениям, «бессознательно»: задумывалось осмеяние — получилось восхваление.

Итак, что в этом рассказе: осмеяние, любование? И что главное в Душечке? И еще — действительно ли образ получился именно таким вопреки воле автора, или намерение Чехова выразилось вполне определенно и дело в том, чтобы почувствовать, угадать, увидеть это намерение?

Как можно его увидеть? Вслушиваясь в тот язык, на котором автор говорит с читателями, — язык художественных средств, приемов. *Повторение* — излюбленное Чеховым художественное средство — в рассказе «Душечка» является едва ли не основным способом построения произведения.

История рассказывает о смене четырех привязанностей Душечки. Антрепренер, лесоторговец, ветеринар, маленький гимназист поочередно входят в ее жизнь, потом покидают (или могут покинуть ее) — так задана четырехчастная композиция рассказа. Поскольку каждая из четырех частей-ситуаций складывается по одинаковой схеме (понимание Душечкой чужого положения — жалость или сочувствие — любовь — воспроизведение чужих мнений — конец), уже где-то к середине второй из них читатель настраивается на ожидание повторения. И не ошибается; а потом это читательское ожидание оправдывается еще раз.

И чаще всего, прибегая к повторению, писатель рассчитывает на комический эффект. Монотонность, ожидаемость ситуаций, однообразие действий, помноженное на как бы механическую заданность их воспроизведения, — все это настраивает читателя на ироническую реакцию.

На повторении основана не только композиция «Душечки». Повторы — большие и малые — встречаются нас с самого начала произведения.

Первые же слова чеховского рассказа содержат незаметную подсказку и о среде, в которой будет происходить действие, и даже о тональности дальнейшего повествования. Делается это также при помощи повторения — в данном случае суффиксов. Душечка, Оленька, на крыльчке: уменьшительно-ласкательные суффиксы, повторенные в заглавии и в первой фразе, настраивают на рассказ о знакомых читателю обстановке и типе людей, о среднем и обыденном.

Но если читатель поддастся обаянию этих суффиксов и уже настроился на сентиментальный лад, на умиление и любование, — автор немедленно перебивает это ожидание.

Тут же возникает персонаж с нелепой фамилией Кукин (нелепой именно в соединении с экзотическим для русской провинции и претенциозным названием «Тиволи»). И вновь нужный автору эффект достигается с помощью повторения. Уже на первой страничке Кукин, как цирковой клоун-неудачник, *трижды* проваливается, *трижды* оказывается жертвой ненавистных для него враждебных сил: дождливой погоды и невежественной (то есть равнодушной к его затеям) публики. Ясно, что такое повторение ведет к несомненно комическому восприятию этого персонажа и всего, что с ним происходит.

Итак, уже на первой странице рассказа (а всего в нем этих страничек 12) устанавливается его основная тональность, основной принцип, по которому будет вестись повествование. Этот принцип — не единый тон рассказа, допустим, лирический, сентиментальный или, наоборот, только иронический, насмешливый. Это соединение противоположных тональностей, сменяющих, а точнее — перебивающих одна другую: то серьезной, то иронической; то лирической, то комической. По этому принципу строится повествование в «Душечке», и именно такое художественное построение помогает понять авторский смысл произведения.

Первой страницей не ограничивается использование повторений в этом рассказе. Повторяются не только слова и ситуации. Чехов чередует описание одноразовых событий или сцен с тем, что происходит обычно, повторяется всегда или часто. Так на чередовании однократного с повторяющимся автор строит *художественное время* в рассказе.

Свой отчаянно-истерический монолог в предчувствии опять надвигающегося дождя Кукин произносит перед Оленькой «одним жарким вечером». Но потом мы узнаем, что все повторилось и на второй день, и на третий. Также в один прекрасный день Оленька почувствовала, что полюбила этого страдальца. Но далее мы узнаем, что она всегда кого-нибудь любила «и не могла без этого». Четырежды повторяется слово «любила» — так автор обозначает главное содержание Оленькиной жизни. И удовольствие, которое испытывал всякий при взгляде на нее — и мужчины, и знакомые дамы, — обозначается как реакция, неизменно повторявшаяся. Предложение, которое ей сделал Кукин, их венчание, его поездка в Москву в Великий пост, телеграмма с известием о его смерти — события однократные. А все, чем было заполнено время в промежутках между этими событиями, обозначено как постоянно повторявшееся: и хлопоты Душечки в саду, в театре, и то, как она, слово в слово за мужем, бранила публику или восхваляла театральное дело, и то, как актеры называли ее «мы с Ваничкой» и «душечкой», и ничем не устранимая склонность Кукина жаловаться на судьбу, и то, как она его жалела и утешала...

«Однажды» здесь выступает синонимом «всегда». Так обычно Чехов организует время в своих рассказах: получается сложная, емкая краткость — целые судьбы, изложенные на нескольких страницах.

Дважды говорится в этом описании «жили хорошо». Это уже повторение некоторой оценки. Конечно, здесь «хорошо» отражает точку зрения героини: это она от такой жизни «полнела и вся сияла от удовольствия», спутник же ее на этом жизненном отрезке лишь «худел и желтел и жаловался». Потом, также дважды, это «хорошо» повторится в описании следующего отрезка жизни Душечки, уже с лесоторговцем Пустоваловым; и станет окончательно ясно, что «хорошо» в ее мире, с ее точки зрения, — это когда ей есть кого любить и о ком заботиться. И, встречая в очередной раз такое «хорошо», читатель готов воспринять его не в прямом смысле, а с долей иронии.

Так что намеченный в начале рассказа принцип: дать читателю проникнуться чувством, испытываемым героиней, но затем обязательно обозначить относительность, ограниченность этого чувства, улыбнуться над этой ограниченностью — последовательно соблюдается.

Даже телеграмма о смерти Кукина, сделавшая Душечку глубоко несчастной, содержит нелепо-смешные слова «сючала», «хохороны». Эти «хохороны вторник», кстати, странно повторяют ранее уже связанный с Кукиным мотив. Свой монолог с жалобами на судьбу он произносил во второй день разговоров с Оленькой «с истерическим хохотом». Как будто эхом-повтором с того света звук этого кукинского истерического хохота отозвался в телеграмме.

И далее повторяется этот прием снижения, обозначения относительности чувств героини и того, как она сама оценивает происходящее. О чувстве одиночества и пустоты, владевшем Оленькой после того, как ей некого стало любить, сказано: «И так жутко, и так горько, как будто объелась полыни». Сами чувства высокого порядка, а объяснение их — через растительно-животные ассоциации. Снова снижение, снова ироническая улыбка. Фразы, подобные этой, объединяют в себе не однозначную, а двойственную (сочувственно-ироническую) характеристику и оценку.

Так повторения становятся главным организующим принципом рассказа — от его композиции в целом до способов характеристики героев, от соотнесенности отдельных абзацев до переключек внутри одного предложения.

Но не только целям иронии по отношению к героине служат художественные средства, применяемые автором, и главное среди них — повторения.

Повторения в искусстве (не обязательно только в словесном) служат созданию *ритма* отдельного отрывка или произведения в целом. Что-то (какая-то группа звуков, слов) должно несколько раз повториться, чтобы у слушателя, читателя возникло ощущение ритма, лежащего в основе данного произведения. И тогда художник, добиваясь нового, более сильного воздействия, может прибегнуть к следующему приему — к нарушению ритма, отклонению от заданного ритма. И Чехов не раз к нему прибегает.

Ритм в построении «Душечки» — четыре, приблизительно сходные по началу, развитию и концовке, эпизода в жизни героини. Но вот посреди второго эпизода возникает мотив — упоминание о мальчике, лишенном родительской любви, — мотив, который, как потом окажется, откликнется в эпизоде четвертом и последнем и который придаст совсем особый смысл облику героини и итоговому к ней отношению.

Именно этот мальчик станет новой, последней и самой главной привязанностью Душечки. Казалось бы, с помощью повторений заданный ритм полностью воспроизводится и в этой части рассказа. Душечка сначала сочувствует появившемуся на ее пути человеку, потом ею овладевает любовь к нему («сердце у нее в груди стало вдруг теплым и сладко жалось... она смотрела на него с умилением и с жалостью...»), и эта любовь сопровождается полным переходом к его кругу понятий («Островом называется часть суши...»).

На самом деле ритм в этом эпизоде резко нарушен. Душечкой овладевает неведомая ей прежде любовь, материнская, — нечто совсем отличное от любви к ее бывшим мужьям. И по отношению к этой последней любви («точно этот мальчик был ее родной сын») все прежние кажутся ничтожными, неподлинными.

В этой части как бы отменяется заданный в прежних эпизодах способ воссоздания чувств героини. Прежде после передачи этих чувств и ощущений Душечки — чаще всего умиления, довольства, приятности — в повествовании обязательно следовало что-то, эти чувства и ощущения снижавшее, отменявшее. Перебивы, иронические снижения последовательно сопровождали все предыдущие характеристики внутреннего мира героини. Образ Душечки предстал в двояком освещении: трогательное и милое в ней было неотделимо от смешного и ограниченного. Лирическому началу в повествовании о ней неизменно сопутствовало начало ироническое. Но в последнем эпизоде, когда любовь Душечки приняла совсем новое направление, о ней сказано совершенно иначе.

«Ах, как она его любит! Из ее прежних привязанностей ни одна не была такою глубокой, никогда еще раньше ее душа не покорялась так беззаветно, бескорыстно

и с такой отрадой, как теперь, когда в ней все более и более разгоралось материнское чувство. За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. Почему? А кто ж его знает — почему?»

В своем главном свойстве — любвеобилии — Душечка не изменилась. Осталось неизменным и другое свойство ее души — «покоряться» без остатка тому, кого полюбит. Об этом свойстве напоминают следующие же абзацы, в которых Душечка рассказывает встречным «об учителях, об уроках, об учебниках, — то же самое, что говорит о них Саша», и плачет с Сашей, когда готовит вместе с ним уроки. Чеховская усмешка остается в повествовании о Душечке до конца, но она уже не отменяет того понимания, сочувствия героине, к которому автор привел нас в последнем эпизоде своего рассказа, понимания того, в каком соотношении находятся в Душечке ее свойства, какое из них является главным, а какие — сопутствующими. Только с появлением Саши по-настоящему реализовалось и развернулось главное дарование Душечки — способность к самоотверженной любви.

Так что же, «Душечка» — рассказ об этом даре, который дается не каждому, а в таком исключительном сгущении вообще редко встречается? Да, это рассказ именно о человеке, способном любить до самозабвения. И о тех смешных, забавных и нелепых проявлениях, которые принимает в реальной действительности эта способность. Смешны и ничтожны прежде всего избранники Душечки, а она смешна в той мере, в какой перенимает их образ жизни и видение мира. Главное же в ней — неисчерпаемый запас любви.

В искусстве сила любви нередко измеряется готовностью умереть за любимого человека. Оленька искренно убивается после смерти и Кукина, и Пустовалова, и в своих причитаниях — как риторическую фигуру — она вполне могла высказать желание уйти вместе с ними в мир иной. Но умереть ради Кукина или Пустовалова выглядело бы действительно нелепостью. А истинность любви к Сашеньке подтверждается именно готовностью отдать за него жизнь — «с радостью, со слезами умиления». Это-то и говорит о подлинности и причастности самому высокому последнему чувству Душечки.

Душечка живет в той же среде, среди людей такого же склада и уровня, что и Ионыч. Силу этого окружения, невозможность вырваться из навязанных им форм жизненного поведения испытывают на себе и Ионыч, и Душечка: он — попытавшись сопротивляться и противостоять этим формам, она — принимая их добровольно и с радостью. Но обрисованы эти два героя Чеховым по-разному, и разные стороны своего представления о мире воплотил в них писатель.

«Ионыч» — рассказ о поражении в жизненной борьбе, он строится как повествование о незаметной, но неумолимой деградации человека. С Душечкой такой деградации не происходит. Необыкновенный дар, который она несет в себе, позволяет ей не просто сохраниваться неизменной, а найти в убогой обыденной жизни применение этому небесному дару. Обладание таким даром действительно высветляет и возвышает ее, хотя чаще кажется, что она — плоть от плоти этого жалкого и ничтожного мира.

Толстой, руководимый своими взглядами на назначение женщины и очарованный в чеховской героине даром любви-самоотвержения, не хотел осмеяния того, что считал святым и прекрасным. Он объяснял неоднозначное освещение героини рассказа тем, что Чехов хотел написать одно, вышло же у него, благодаря вмешательству «бога поэзии», другое: мол, Чехов хотел посмеяться над Душечкой, в результате же ее возвеличил. Но Чехов-художник, конечно же, остался в полном обладании искусством изображать сложное в простом. Он писал не о том, какой *должна быть* женщина. Что женщины могут быть совершенно другими, он показал — мимоходом, мельком, но вполне отчетливо — в образе жены Смирнина, матери Саши. Ей не отпущено любви: ни к мужу, ни к ребенку, — хотя она-то, вполне возможно, и могла бы проявить себя в какой угодно общественной или профессиональной области.

Все равно — читатель сочувствует не ей, а Душечке в открытом и тревожном финале рассказа: неужели неумолимый ритм не будет нарушен и Душечка лишится того, что наполняет ее жизнь, и на этот раз, как в трех предыдущих случаях?