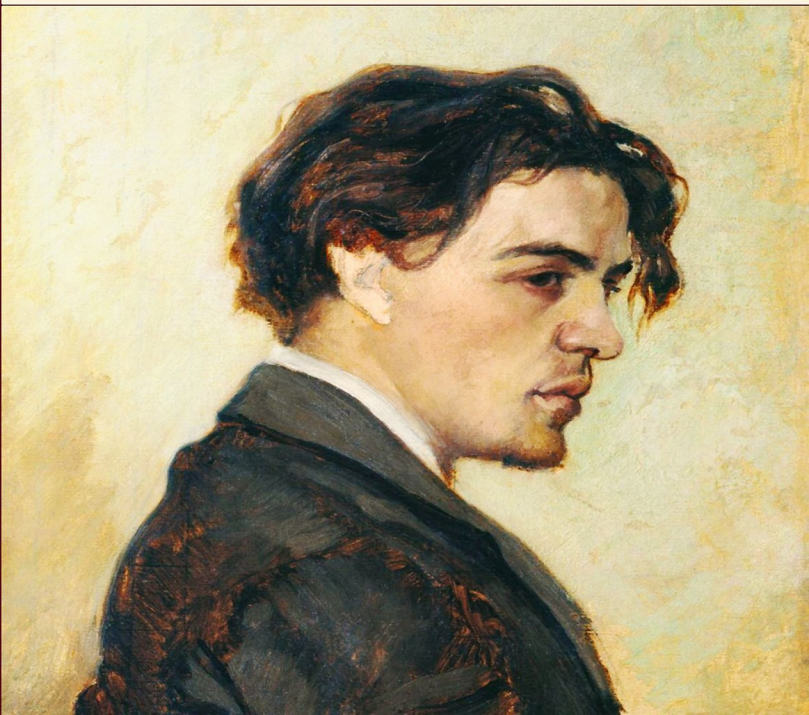
Библиотека Всемирной Литературы

Александр
Чудаков

Поэтика и мир Антона Чехова: возникновение и утверждение



Поэтика и мир Антона Чехова: возникновение и утверждение

Александр Павлович Чудаков

Аннотация
Александр Чудаков. Поэтика и мир Антона Чехова: возникновение и утверждение
Поэтика Чехова
Введение
Часть первая. Структура повествования
Глава I. Субъективное повествование. (ранний Чехов)
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
Глава II. Объективная манера. (1888–1894 годы)

1
2
3
4
5
6
7
8
Глава III. Повествование в 1895–1904 годах
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
Часть вторая. Изображенный мир

Глава IV. Предметный мир
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
Глава V. Фабула и сюжет
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
Глава VI. Сфера идей
1
2
3

4
5
6
7
8
Заключение
Мир Чехова: возникновение и утверждение
Введение
Глава первая. Возникновение в прозе Чехова предметного изображения нового типа
1
2
3
4
5
6
7
8
9
Глава вторая. Истоки новых сюжетно-композиционных принципов
1
2
3
4
5

6
7
8
Глава третья. Внешний мир
1
2
3
4
5
6
7
8
9
Глава четвертая. Сюжет и фабула
1
2
3
4
5
6
7
8
Глава пятая. Внутренний мир
1
2
3

4
5
6
7
8
9
10
Глава шестая. Герой
1
2
3
4
5
Глава седьмая. Изображенная идея. Художественный мир и биография художника
1
2
3
4
5
6
7
8
9
Заключение
А. П. Чудакова, Мариэтта Чудакова, Ирина Гито-

вич. Биография

Аннотация

Александр Павлович Чудаков (1938—2005) – известный литературовед и писатель, крупнейший исследователь творчества Антона Чехова.

В монографиях «Поэтика Чехова» (1971) и «Мир Чехова: возникновение и утверждение» (1986) он рассматривает все творчество писателя как целостную систему, описывая свойства разных ее уровней – от предметного до идейного, на основе собранного им статистического материала. Под чуткий взор исследователя попадают взаимоотношения персонажей и повествователя, выбор сюжетов и средства детализации художественного пространства.

Книга также содержит биографию Александра Павловича, которую написали жена автора Мариэтта Омаровна Чудакова (литературовед, критик, писательница) и его коллега Ирина Гитович (чеховед, историк литературы, критик, текстолог).

Александр Чудаков
Поэтика и мир Антона Чехова: возникновение и утверждение

© Чудаков А.П., наследники, 2024
© Чудакова М.О., наследники, 2024
© Гитович И.Е., наследники, 2024
© Оформление. ООО «Издательство „Эксмо“», 2024

Поэтика Чехова

Введение

Взгляд на литературное произведение как на некую систему, или структуру, стал в современном литературоведении общепризнанным.

Но такое понимание, чтобы оно не превратилось в простую замену прежних обозначений — типа «органическое единство» и «живая целостность», накладывает известные обязательства. Необходимо выделить основные элементы описываемой системы и установить характер отношений между ними.

Всякую систему можно представить как соотношение нескольких взаимосвязанных уровней, или слоев.

Многослойность словесно-художественной системы разными авторами понимается поразному. Так, Н. Гартман «представляет эстетический объект в виде слоистой структуры (Schichtenstruktur), в которой в поэтическом произведении на переднем плане — реальная языковая структура <...>. Слой, находящийся на последнем плане, — идейное содержание. Между ними находятся средние слои: ближайший из средних слоев, который включает в себя поведе-

ние, поступки, действия персонажей, и дальний, заключающий в себе их характеры»[1]. Другие уровни выделяют в произведении Л. Долежел и К. Гаузенблас. «Литературное произведение, — говорится в их докладе на I Международной Варшавской конференции по вопросам поэтики, — это сложная, но целостная эстетическая структура <...>. Путем научного анализа можно эту структурную целостность расчленить на несколько взаимосвязанных и иерархически упорядоченных планов: языковой, композиционный, тематический и идеологический»[2].

В членении художественной системы на уровни мы исходим из понимания ее как соотношения материала (фактов, событий, отобранных писателем из бесчисленного множества явлений эмпирической действительности) и формы его организации.

Двуаспектность художественной системы определяет двоякий характер членения.

---

[1] Примечания: 1

Wissenmann H. Struktur und Ideenhalt von Gogol's «Mantel» // Stil und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Int. Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen. Heidelberg, 1959. S. 389.

[2] Примечания: 2

Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa: PWN, 1961. Str. 47. Ср. членение произведения на слои в книге Р. Ингардена «Исследования по эстетике» (М., 1962).

В основу первого членения кладется материал. Тогда выделяются уровни: предметный, сюжетно-фабульный и уровень идей.

В каждом уровне, в соответствии с характером принятого членения, исследуется прежде всего материал. Исследовать материал — значит установить принцип его отбора, в любой художественной системе эстетически значимый. Это — первый этап анализа уровня.

Но материал каждого уровня (например, эпизоды, события, составляющие фабулу) не разбросан хаотично. Он определенным образом расположен, организован. Эта организация, композиция целесообразна, направлена на создание нужного автору эффекта. Выяснение законов организации материала (каждый уровень, в соответствии со спецификой материала, обладает своими способами его построения) — второй этап анализа уровня.

Членение, идущее от материала, учитывает форму. Членение, идущее от формы, должно учитывать материал.

Таким — вторым — членением является выделение повествовательного уровня.

Изложение всего материала, который содержится в произведении, не может вестись

«ниоткуда». Всегда есть некое описывающее лицо. Организация текста относительно «описателя» — повествователя, или рассказчика, и есть повествование. В повествование входит, во-первых, *словесная* организация текста и, во-вторых, предметно-пространственная его организация, то есть расположение относительно рассказчика всего того, что не является словом, — всех реалий произведения.

Категория повествования — со своих позиций — охватывает весь материал художественной системы, ибо только через повествование он и может быть явлен читателю.

Таким образом, оба членения учитывают и материал, и форму; на каждом этапе, выражаясь в старых терминах, анализ ведется исходя из единства содержания и формы.

Читатель художественного произведения интуитивно ощущает, что и в сюжете, и в манере изложения автора, и в изображении героев есть нечто общее, какое-то внутреннее единство. Другими словами, в построении разных уровней ощущается какой-то единый принцип. Это явле-

ние носит название изоморфизма[3].

В какой степени изоморфны уровни художественной системы Чехова? Каков общий принцип, обнаруживаемый на разных уровнях? На всех ли уровнях он прослеживается? В чем конкретно состоит внутреннее единство художественного мира, созданного писателем? Это и должно показать исследование.

В описании художественной системы можно идти двумя путями: 1) от уровня «низшего», предметного, — подымаясь к уровню идей; 2) напротив, от уровня идей — спускаясь к сюжету, предметному миру.

Нам казался более целесообразным первый путь: снизу — вверх, от предметного уровня к сфере идей, от простого к сложному. Именно поэтому анализ начинается с повествования, с его сравнительно простых категорий.

Этим путем идет всякий читатель. Первые впечатления от манеры автора, его художественного видения создает именно самый строй повествования — то, как ведется рассказ, как изображает

---

[3] Примечания: 3

Впервые идею изоморфизма разных элементов художественного произведения высказал В. Б. Шкловский, отмечавший «связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929).

писатель вещи. И лишь по мере дальнейшего чтения на эти впечатления накладываются художественные смыслы, рожденные сюжетным построением.

Каждый уровень художественной системы требует своего языка, собственных методов описания, неизбежно отличающихся друг от друга.

Повествовательный уровень — категория формы — может быть описан в строгих терминах (и иногда даже статистически — см. гл. I). В принципе, при описании этого уровня может быть использован формализованный язык.

Другие уровни — предметный, сюжетно-фабульный — такой строгой формализации уже не допускают; на уровне идей она невозможна принципиально. Ч. Моррис считал, что в научном рассуждении нельзя использовать такие нестрогие понятия, как «идея»[4]. Но, встав на эту точку зрения, пришлось бы ограничиться описанием лишь «низших» уровней художественного текста, отказавшись от анализа «верхних», не поддающихся формализации, но доступных, однако же, другим способам исследования.

Итак, первым рассматривается повествователь-

---

[4] Примечания: 4

Morris Ch. Signs, language and behaviour. N. Y.: G. Brasiler, 1955. P. 27–31.

ный уровень художественной системы (часть первая книги, гл. I–III).

Повествовательный уровень включает собственно повествование, то есть речь повествователя, или рассказчика (далее эти слова употребляются как синонимы), и прямую речь персонажей — их диалоги и монологи.

В жанрах *повествовательных* -в отличие от драматических — главная роль принадлежит собственно повествованию, и анализ его структуры — основная задача исследования, описание же диалога и монолога имеет в каком-то смысле вспомогательный характер.

Структура повествования обусловлена общими законами прозаической речи.

Главная особенность прозаической речи — «возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю»[5]. В собственно повествование, то есть в текст прозаического произведения без прямой речи, внешне прикрепленный к одному лицу (повествователю, или рассказчику), свободно включаются слова, принадлежащие другим лицам и

---

[5] Примечания: 5

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. М., 1963. С. 267.

имеющие поэтому чуждую социально-речевую и стилистическую окраску или содержащие иную оценку предмета высказывания.

Описать взаимоотношения речи повествователя и речи персонажей (или вообще чужой речи), включенной в повествование, — это и значит установить речевую структуру данного повествования. Должно быть определено, каким образом излагаются события, факты — только констатируются или оцениваются; кому — персонажу или повествователю — принадлежит оценка; каков повествователь — нейтрален или субъективен. Необходимая часть анализа — описать взаимоотношения повествователя и автора. Повествователя обычно отождествляют с автором. Особенно часто это случается, когда в повествовании есть «публицистические места». Между тем эти высказывания, даже самые близкие по своему содержанию к каким-либо документально зафиксированным мыслям писателя, не могут быть непосредственно соотнесены с личностью автора. Они принадлежат повествователю и могут рассматриваться только в этом качестве и только в ряду других художественных средств. Можно говорить лишь о той или иной степени близости повествователя и автора.

Следующим этапом анализа повествования является описание его пространственной организации (см. гл. I, 8–9).

В отличие от других уровней, каждый из которых представлен как некий синхронический срез, повествование рассматривалось в его развитии. Это объясняется большей изменчивостью повествования Чехова по сравнению с предметным или сюжетно-фабульными уровнями его художественной системы. Еще не выкристаллизовалась одна повествовательная манера, как он уже обращается к другой; едва сложилась эта — в ее недрах зарождается новая. Некий общий, единый конструкт под названием «повествование Чехова», который равно подходил бы и к раннему, и к позднему его творчеству, выделить невозможно.

Все выводы настоящей работы основывались исключительно на анализе самой чеховской художественной системы. Теоретические высказывания Чехова о своей повествовательной манере, способах построения сюжета, принципах воплощения идеи и т. п. привлекались в минимальной степени. Как точно было сказано, «стороннее свидетельство автора, выходящее за пределы произведения, может иметь только

наводящее значение и для своего признания требует проверки <…> средствами имманентного анализа. Кроме того, такие сторонние замечания и указания никогда не простираются на все детали произведения»[6]. Высказывания художника могут играть роль лишь дополнительного аргумента, некоего подтверждения результатов, добытых исследованием собственно литературных текстов, и в этом смысле они стоят в одном ряду с другими внетекстовыми категориями — фактами биографии автора, историей создания произведения, черновыми вариантами и проч.

Когда материал давал такую возможность, применялись статистические подсчеты. Так, именно введение статистического аппарата позволило уточнить хронологические границы второго периода в эволюции чеховского повествования, предложенные нами в ранее опубликованных работах[7].

---

[6] Примечания: 6

Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Ученые записки Саратовского ун-та. 1923. Т. I. Вып. 3. С. 57.

[7] Примечания: 7

См.: Чудаков А.П. Об эволюции стиля прозы Чехова // Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы. Изд. МГУ, 1961. С. 102–104; *его же.* Об эволюции стиля Чехова // Славянская филология. Вып. 5. К V Международному съезду славистов в Софии. Изд. МГУ, 1963. С. 310–331.

Часть первая
Структура повествования
Глава I
Субъективное повествование *(ранний Чехов)*

И я хочу просить извинения, на правах человека и ближнего, по мере того, как мы будем выводить наших героев, не только представлять их вам, но иногда спускаться со своей эстрады и беседовать о них. Если они окажутся хорошими и милыми, любить их и жать им руки. Если они глуповаты, посмеяться над ними, наклонившись к читателю. Если они злы и бессердечны, порицать их в самых суровых выражениях, какие только допускает приличие.

У. Теккерей

1

При описании структуры повествования раннего Чехова была составлена сетка-вопросник,

которая накладывалась на тексты всех исследуемых произведений. Сначала индуктивным путем были установлены некоторые качества повествования чеховских рассказов — например, вмешательство повествователя в сюжетное изложение, обращения его к читателю, нейтральное повествование и т. п. Таким образом, в вопросник не вошли заведомо отсутствующие в чеховских текстах явления — например, обширные философские рассуждения, не связанные с фабулой произведения.

Вопросник предлагался тексту, от которого ожидался ответ по дихотомическому принципу «да — нет».

Вопросы сетки суть следующие:

1. Оценка, позиция повествователя выражается в целых высказываниях, развернутых рассуждениях, размышлениях, афоризмах, восклицаниях и т. п. (да — нет).

2. Оценки и эмоции повествователя выражаются в отдельных словах (да — нет).

3. Повествователь вмешивается в ход рассказа, предваряет события, обсуждает с читателем развитие фабулы, разъясняет свои приемы, обращается к читателю с вопросами (да — нет).

Для ответа «да» по первому и третьему пунктам

требовалось наличие хотя бы одного из упомянутых факторов в тексте любого размера. Для положительного ответа по второму пункту считалось достаточным наличие одного слова на две страницы текста (в одной странице — в среднем 250 слов).

Результаты обследования по названной программе затем регистрировались: по каждому году подсчитывалось число произведений, давших положительные и отрицательные ответы на каждый из вопросов сетки. Все выводы данной работы, касающиеся развития повествования в прозе Чехова до 1894 года, основываются исключительно на статистических подсчетах[8]. Для наглядности результаты подсчетов даются в процентном выражении и сводятся в таблицу (по годам).

2

Описанию подверглось повествование всех прозаических художественных произведений А. П. Чехова 1880–1887 годов, за исключением: а)

---

[8] Примечания: 8

Далее, при более сложной структуре повествования, статистические подсчеты оказываются невозможными (см. гл. II, 1).

подписей к рисункам, комических объявлений, шуточных реклам, календарей, анекдотов (не развернутых в рассказ) и вообще разного рода «мелочишек»; б) произведений, состоящих из телеграмм, счетов, отношений, записок; в) рассказов в форме дневниковых записей и писем (если последние не являются разновидностью формы Icherzählung); г) пародий; д) различных «правил» — «масленичных», «для желающих жениться»; «мыслей» людей разных профессий, исторических и псевдоисторических лиц; е) юмористических «библиографий» и «словарей», «филологических заметок» — о марте, об апреле и т. д.; вопросов и ответов, задач и т. п.

Как видно из перечня, в стороне остались жанры, существовавшие у Чехова только в первые годы творчества и в дальнейшем совершенно исчезнувшие. По своим структурно-стилистическим особенностям они несопоставимы с рассказами, и процесс их развития (точнее, угасания) должен описываться отдельно.

Рассмотрению подверглись все остальные художественные прозаические произведения 1880–1887 годов — повести, рассказы, сценки, то есть жанры, которые, развиваясь, привели к образованию рассказа Чехова и чеховского по-

вествовательного стиля как особенного явления русского искусства конца XIX — начала XX века.

Все рассказы Чехова, не написанные в форме подневных (дневниковых) записей, деловых бумаг, объявлений, календарей и т. п., разделяются на 1) рассказы от 1-го лица и 2) рассказы в 3-м лице.

К рассказам от 1-го лица (Ichform, Icherzählung) относятся произведения, где события излагает рассказчик, говорящий о себе в первом лице и выступающий как реальный человек, «физически» существующий в том же мире, в котором действуют персонажи произведения. (Участвует рассказчик в событиях или является только сторонним наблюдателем, значения не имеет.)

«Я и помещик отставной штаб-ротмистр Докукин, у которого я гостил всю прошлогоднюю весну, сидели в одно прекрасное весеннее утро в бабушкиных креслах и лениво глядели в окно.

<…> дверь, наконец, отворилась, и в комнату вошла дама лет сорока, высокая, плотная, рассыпчатая, в шелковом голубом платье и в вязаных митенках на пухлых, красных руках. На ее краснощеком, весноватом лице было написано столько тупой важности, что я сразу объяснил себе антипатию Докукина» («Последняя моги-

канша». — «Петербургская газета», 1885, 6 мая, № 122).

«Как-то раз в кабинете нашего начальника Ивана Петровича Бушуева сидел антрепренер нашего театра <…>. На другой день приехал к нам в присутствие Галамидов» («Чтение». — «Осколки», 1884, № 12).

К рассказам в 3-м лице относятся все остальные.

О *всех* героях этих рассказов говорится только в третьем лице: «он», «она», «Червяков», «папаша», «толстый», «тонкий», «дирижер», «барон», «комик», «гидальго», «директор», «художник».

Изложение в них ведется не персонифицированным рассказчиком, а условным повествователем, который не превращен в реальное лицо и не входит в мир произведения.

«Ногтев — юноша лет 24-х, брюнет, со страстными грузинскими глазами, с красивыми усиками и с бледными щеками. Он ничего никогда не пишет, но он художник <…> Малый добрый, но глупый, как гусь <…> Он несмело пожал Лелину руку, несмело сел и, севши, начал пожирать Лелю своими большими глазами… <…>. Знакомство затянулось гордиевым узлом: связалось до невозможности развязать. Недели через четыре был

опять бал. (Зри начало.)» («Скверная история». — «Свет и тени», 1882, № 179).

Оценка здесь выражена не менее четко, чем в первом примере: есть даже обращение к читателю («Зри начало»). Но тут нет физически реального лица, носителя этой оценки и участника событий.

Среди рассказов того и другого типа особняком стоит рассказ-сценка — короткое, предельно драматизированное прозаическое произведение, в котором главная роль принадлежит диалогу, а «авторская» речь минимальна по объему и несет меньшую сюжетную нагрузку. Рассказы-сценки представляют собой самостоятельную — третью — группу чеховских произведений.

Каждая из трех групп разнится от других своими жанрово-стилистическими особенностями, а также характером и темпом изменений, происходящих в чеховском повествовании 1880–1887 годов, и поэтому рассматривается далее отдель-

но[9].

3

Из известных нам произведений Чехова 1880 года сетка была предложена пяти рассказам: «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», «Папаша», «За яблочки», «Перед свадьбой», «Жены артистов»[10]. Все эти произведения относятся к группе рассказов в 3-м лице.

На все вопросы сетки во всех случаях были получены положительные ответы.

---

[9] Примечания: 9

Все тексты Чехова в первой части (гл. I–III) настоящей работы описывались по первой их публикации — понятно, что рассказы, исправленные автором позже, не могут дать верного представления о стиле раннего Чехова. Но, даже обращаясь к тем рассказам, которые автор более не редактировал, нельзя использовать позднейшие перепечатки — научного издания сочинений Чехова пока нет, а в Полном собрании сочинений и писем в 20 томах, изданном Гослитиздатом в 1944–1951 гг., многие из таких рассказов перепечатаны с большими искажениями; так, например, только из произведений 1883 г. выпущены слова, искажены грамматические формы, пропущены или вставлены целые фразы в рассказах «Коллекция», «Женщина без предрассудков», «Двое в одном», «В рождественскую ночь», «Раз в год», «Ряженые», «Исповедь», «Лист», «Дурак», «Справка». По этому изданию цитируются только письма Чехова. Источник указывается при первом упоминании произведения. Везде, где это удалось, рассказы датировались не по году их публикации, как это принято в изданиях Чехова, а по году написания (например, «Речь и ремешок», «Кривое зеркало» — 1882, «Без заглавия» — 1887, «Жена» — 1891, «По делам службы» — 1898 и др.). Во второй части работы (гл. IV–VI), где поэтика Чехова рассматривается не в эволюционном плане, надобность в привлечении первопечатных

вариантов отпала, и тексты даются в последней авторской редакции — по Собранию сочинений Чехова в издании А. Ф. Маркса (СПб., 1899–1901), за исключением случаев, специально оговоренных. Орфография и пунктуация в текстах дается по нормам, принятым в академических изданиях классиков.

[10] Примечания: 10

Рассказ «Жены артистов» во всех изданиях датировался по «Альманаху Будильника» 1881 годом. Ранняя публикация его в газете «Минута» (1880, № 7) обнаружена М. Л. Семановой.

1880 г. (5)	1	2	3
Рассказы в 3-м л. (5)	100 % (5)	100 % (5)	100 % (5)
Сценки (0)	–	–	–
Рассказы от 1-го л. (0)	–	–	–

Как видно из таблицы, субъективные оценки повествователя входят в повествование 100 % (5)[11] рассказов во всех своих видах — и в качестве развернутых высказываний (1-й пункт сетки — вертикальная графа таблицы под цифрой 1), и в виде отдельных слов (2-й пункт — 2-я вертикаль таблицы), и в виде обращений к читателю, комментариев к событиям (3-я вертикаль).

Приведем примеры каждого вида (в порядке пунктов сетки-вопросника).

1. Голос повествователя включается в повествование в виде восклицательных и риторических вопросов.

«Пробило 12 часов дня, и майор Щелколобов, обладатель тысячи десятин земли и молоденькой

[11] Примечания: 11
Цифра в скобках в таблице обозначает число произведений.

жены, высунул свою плешивую голову из-под ситцевого одеяла и громко выругался. Кто теперь не ругается? [12] <…> Майор зарычал, простер вверх длани, потряс в воздухе плетью, и в лодке… O tempora, o mores! поднялась страшная возня» («За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь». — «Стрекоза», 1880, № 19).

«Наступила осень, а с нею наступил и великий свадебный сезон. Прекрасная половина рода человеческого стоит уже настороже. Мужчинки то и дело попадаются в роковые сети. О, эти мне еще сети! Lasciate ogni speranza! все, попадающиеся в эти сети! Несчастный народ мы, мужчины! <…> Впрочем, не для всех и мужчин осень смутное время. Иной мужчинка <…> благодаря одному лишь удачному маневру на водах или на суше <…> получает вместе с супругою во владение вечное лето. (Что может быть теплее, сударь мои, хорошего приданого?) Как бы то ни было, а осень мне очень нравится».

«<…> Вот каковы девица Подзатылкина и господин Назарьев! Чем не пара? Совсем пара! Совет да любовь!» («Перед свадьбой». — «Стрекоза», 1880, № 41).

---

[12] Примечания: 12

Здесь и далее в чеховских текстах и других цитатах курсивом выделяются наши подчеркивания. — Ал. Ч.

2. Голос повествователя включается в текст в виде отдельных экспрессивно-оценочных слов. (Очень часто это разнообразная разговорно-фамильярная лексика.)

«Он всегда терялся и становился совершенным идиотом, когда мамаша указывала ему на его портьеру» («Папаша». — «Стрекоза», 1880, № 26).

«Говоря откровенно, Трифон Семенович — порядочная таки скотина. Приглашаю его самого согласиться с этим» («За яблочки». — «Стрекоза», 1880, № 33).

«Девица Подзатылкина замечательна только тем, что *ничем не замечательна.* <…> Господин Назарьев — мужчина роста среднего <…>.. воспитание получил от гувернантки, *но не умней пробки»* («Перед свадьбой»).

3. Повествователь непосредственно «от себя» обращается к читателю, предваряет или разъясняет события, свои художественные приемы.

«Описывать все добродетели Трифона Семеновича я не стану: материя длинная. <…> *Это для вас ново?* Но есть люди и места, для которых это обыденно и старо, как телега» («За яблочки»).

«В силу чего я чувствую непреодолимое желание и потребность воспеть свадебный сезон, итак, *прошу внимать»* («Перед свадьбой»).

«Такие-то дела, читательницы!

Знаете что, вдовы и девицы? Не выходите вы замуж за артистов! Цур им и пек! — как говорят хохлы. Бог с ними, с этими артистами! Лучше, девицы, жить где-нибудь в табачной лавочке или продавать гусей на базаре <…>. Право, лучше!» («Португальская легенда на русский манер о женах артистов». — «Минута», 1880, 7 декабря, № 7).

Итак, повествование рассказов первого года насыщено эмоциями и оценками повествователя. Субъективный тон повествователя является в нем определяющим началом.

Активная позиция повествователя была чрезвычайно характерна для рассказов юмористических журналов 80-х годов. (Особое место занимал Н. Лейкин и его школа — представители «объективной манеры».) Восклицания, вопросы, разного рода обращения к читателю, самохарактеристики рассказчика, многочисленные болтливые перебивы повествования — общая черта повествовательной манеры литераторов самых различных стилистических ориентаций.

«Милая головка Людмилы Васильевны опустилась на грудь, и две крупные слезинки повисли на ее длинных шелковых ресницах — и это на вторую неделю супружества. О, мужчины! О

порождение крокодила! Это я, впрочем, от себя бранюсь, а Людмила Васильевна не бранилась» (В. К. «Бракоразводное дело». — «Стрекоза», 1878, № 24).

«Счастливец! Шагая по Невскому, он мысленно повторял <…>.

<…> В-четвертых, он был счастлив… Но мне кажется, что я вполне доказал уже его благоденствие, а потому предпочитаю последовать за Эльпифодором Селивестровичем и, хотя в качестве постороннего наблюдателя, полюбоваться на его семейное счастье» (В. М-ов. «Душка». Картинка с натуры. — «Стрекоза», 1878, № 39).

«Сбылись ли ожидания Петра Петровича, — какое нам дело, читатель?» (Кодр. «На виноград, в Ялту…» — «Будильник», 1880, № 1).

«Быть может, вам, мои прелестные читательницы, покажется это выражение слишком вульгарным или даже, чего доброго, дерзким, и потому я спешу оговориться. Это сравнение не принадлежит мне, я заимствовал его у Гейне, который, как это доподлинно известно, был верный поклонник культа женщины и, следовательно, никак не мог сказать что-либо обидного для прекрасного пола» *(Веди <Е. А. Вернер>.* «Любочка». — «Московский листок», 1882, № 157).

4

Из семи произведений 1881 года[13] три относятся к сценкам («Суд», «И то и сё» — две сценки под одним заглавием), одно — к рассказам от 1-го лица («В вагоне») и три — к рассказам в 3-м лице: «Двадцать девятое июня» («Петров день»), «Салон де варьете», «Грешник из Толедо».

Структура повествования рассказов в 3-м лице остается прежней (см. сводную таблицу на стр. 24): в 100 % рассказов обнаруживаются все виды субъективных оценок повествователя.

1. «Что за смесь племен, лиц, красок и запахов! <…> Пыль ужаснейшая! <…> Как хорошо она делает, что прячет свои руки и ноги!» («Салон де варьете»).

«Все почувствовали себя на седьмом небе, но… злая судьба!» («Двадцать девятое июня». — «Будильник», 1881, № 26).

2. «И *глупый* Спаланцо отравил свою *бедную* жену…» («Грешник из Толедо». — «Зритель», 1881,

---

[13] Примечания: 13

Всего в 1881 г. написано 11 художественных произведений. Из анализа по сетке исключены юморески, не относящиеся к жанру рассказа, — «Темпераменты», «Контора объявлений Антоши Ч.», «Свадебный сезон».

№ 26).

«За тройками гнался невыносимейший в мире человек» («Двадцать девятое июня»).

3. «Вы заносите ногу на первую ступень, и вас обдает уже сильнейшими запахами грошового будуара и предбанника <…> A propos: не ходите в Salon, если вы не того…» («Салон де варьете»).

Сценки 1881 года по типу повествования близки к рассказам в 3-м лице 1880–1881 годов. Во всех трех сценках находим субъектно-оценочные формы речи повествователя.

«*Проклятые* комары и мухи толпятся около глаз и ушей и надоедают до чертиков… <…> В воздухе, на лицах, в пении комаров такая тоска, что хоть в петлю полезай…» («Сельские картинки. а) Суд». — «Зритель», 1881, № 14).

Отличие находим только в 3-м пункте сетки — в одной из сценок повествователь вмешивается с внефабульным замечанием: «Воздух полон запахов, располагающих к неге: пахнет сиренью, розой; поет соловей, солнце светит… и так далее» («И то и сё»).

В 1882 году в структуре повествования рассказов в 3-м лице (их 15) и рассказов от 1-го лица (10) изменения произошли несущественные.

Несколько меньше стало в них развернутых

рассуждений повествователя (см. в таблице на с. 25 вертикаль под цифрой 1). Но в целом его высказывания — в виде наблюдений, афоризмов, серьезных и юмористических, очень часто эмоционально окрашенных, — по-прежнему один из важнейших ингредиентов повествования.

Стиль рассказов от 1-го лица и рассказов в 3-м лице здесь очень близок. Повествователь в последних часто персонифицируется, выступает от своего «я». См., например, в «Живом товаре»: «*Я* описываю не столичный август, туманный, слезливый, темный, с его холодными, донельзя сырыми зорями. Храни бог! Я описываю не наш северный, жесткий август. *Я попрошу* читателя перенестись в Крым...» («Мирской толк», 1882, № 29). В конце этого рассказа условный повествователь вообще превращается в действующее лицо: «В этом году мне пришлось проезжать через Грохолевку, именье Бугрова. Хозяев я застал ужинавшими» («Мирской толк», 1882, № 31).

Один из главных вопросов, встающих при описании всякой повествовательной системы, — как соотносится оценка, выраженная в слове повествователя, с позицией автора, то есть с позицией, которая «выводится» из всего произведения.

В большинстве случаев в эти годы оценка по-

вествователя совпадает с авторской. Такой тип повествователя особенно отчетливо обнаруживается во всех повестях и больших по объему рассказах, написанных в 1882 году («Цветы запоздалые», «Живой товар», «Зеленая коса», «Ненужная победа», «Скверная история» и др.).

«Иван Иванович, откровенно говоря, славный малый, но очень тяжелый человек» («Живой товар»).

«Не удивляйтесь и не смейтесь, читатель! Поезжайте в Отлетаевку, поживите в ней зиму и лето, и вы узнаете, в чем дело…

Глушь — не столица… В Отлетаевке рак — рыба, Фома — человек и ссора — живое слово» («Двадцать девятое июня». — «Спутник», 1882, № 12).

«И ровно в полночь дорогое, пуховое одеяло, с вышивками и вензелями, уже грело спящее, изредка вздрагивающее тело молодой, хорошенькой, развратной гадины» («Который из трех». — «Спутник», 1882, № 14).

Прямые эти суждения исходят как бы прямо от автора, — во всяком случае, он их, несомненно, разделяет.

Такому повествователю в произведениях этих лет предоставлена важная роль. Он дает прямые характеристики героям, а нередко даже форму-

лирует основную мысль произведения.

Такая позиция не отличалась литературной оригинальностью, и именно в рассказах этого типа таилась наибольшая опасность нравоописательных и сентиментальных шаблонов.

«Но грянул гром — и слетел сон с голубых глаз с льняными ресницами…

<…> Ему и ей так хотелось жить! Для них взошло солнце, и они ожидали дня… Но не спасло солнце от мрака, и… не цвести цветам поздней осенью!» («Цветы запоздалые». — «Мирской толк», 1882, № 39–41).

Но гораздо чаще повествователь выступает в ином речевом обличье. Все его высказывания, афоризмы подаются с явной комической установкой. Этой цели служит и просторечная лексика, и обыгрывание научных терминов, и комическое употребление славянизмов, и фамильярные обращения к читателю. Рассказчик обо всем сообщает «с ужимкой», с непременным расчетом на юмористический эффект.

Эта «непрямая» цель ощущается обычно с первых же строк рассказа.

«Тонкая, как голландская сельдь, мамаша вошла в кабинет к толстому и круглому, как жук, папаше» («Папаша»).

«Между Понтом Эвксинским и Соловками, под соответственным градусом долготы и широты, на своем черноземе с давних пор обитает помещичек Трифон Семенович. Фамилия Трифона Семеновича длинна, как слово „естествоиспытатель“, и происходит от очень звучного латинского слова, обозначающего единую из многочисленных человеческих добродетелей. <…> Говоря откровенно, Трифон Семенович порядочная таки скотина» («За яблочки»).

Оценка высказана в фамильярно-юмористическом тоне, и автор принимает эту оценку и самый тон — традиционный для юмористики 70-80-х годов.

Но в эти же 1880–1882 годы написаны рассказы, где обнаруживается другая авторская позиция. Внешний стилистический облик рассказчика совершенно тот же, но его точка зрения не совпадает с авторской. Традиционный юмористический стиль используется не в «положительном» смысле, а как своеобразная маска, которую надевает автор. Это маска юмориста-балагура, отождествляющего себя с рядовым обывателем, — он не прочь по ходу рассказа поболтать на животрепещущие темы: о тещах, о приданом, о выпивке, о дачах, о женщинах.

«И в любви нужна дисциплина, а что было бы, если бы она спустила амура, дала ему, каналье, волю? Я пресерьезный человек, но и ко мне в голову по милости весенних запахов лезет всякая чертовщина. Пишу, а у самого перед глазами тенистые аллейки, фонтанчики, птички, „она“ и все такое прочее. Теща уже начинает посматривать на меня подозрительно, а женушка то и дело торчит у окна…» («Встреча весны». — «Москва», 1882, № 12).

«Ожидание выпивки самое тяжелое из ожиданий. Лучше пять часов прождать на морозе поезд, чем пять минут ожидать выпивки» («Мошенники поневоле». — «Зритель», 1883, № 1)[14].

Маска не выдерживается на протяжении всего рассказа, как это будет позже. Но важен самый факт использования Чеховым традиционного стиля современной юмористики уже в первые годы его литературной работы не по «прямому» назначению, а в качестве материала для создания пародийной маски.

Экспрессивные формы речи, принадлежащие активному повествователю, — не единственная субъективная струя в повествовании 1882 года. В

[14] Примечания: 14

Рассказ написан в 1882 г.: цензурное разрешение на первый номер «Зрителя» за 1883 г. датировано 31 декабря 1882 г.

нем обнаруживаются оценки и эмоции, исходящие от самих персонажей.

«Пусть посочувствует ему хоть кассир! Девчонка, сантиментальная кислятина, не уважила просьбы того, без которого рухнул бы этот дрянной сарай! Не сделать одолжения первому комику <…>! Возмутительно!» («Месть». — «Мирской толк», 1882, № 50).

«А как хороша Кубань! Если верить письмам дяди Петра, то какое чудное приволье на Кубанских степях! И жизнь там шире, и лето длиннее, и народ удалее… На первых порах они, Степан и Марья, в работниках будут жить, а потом и свою земельку заведут» («Барыня». — «Москва», 1882, № 31).

Но такие формы занимают пока незначительное место. В повествовании 1880–1882 годов субъективный план героя не уживается с господствующей субъективностью повествователя.

Из жанра сценки в 1882 году известно три произведения: «Сельские эскулапы», «Неудачный визит», «Забыл!». Повествование в них отличается от повествования и рассказов, и сценок предшествующего года. В нем, например, совсем нет обращений к читателю и развернутых характеристик повествователя. Но в 1881–1882 годах

рассказов-сценок еще слишком мало, чтобы сделать решительные выводы о структурных качествах их повествования.

К 1882 году относится первый опыт правки Чеховым текстов своих прежних произведений (для сборника «Шалость»[15]).

Что же не удовлетворяло теперь Чехова в стиле его рассказов 1880–1882 годов?

Самые существенные изменения, вносимые в авторскую речь, состояли в исключении из нее восклицаний, афоризмов, развернутых отступлений и размышлений повествователя. Так, из рассказов, вошедших в сборник, были исключены следующие фразы:

«Кто теперь не ругается?», «Пошло писать!» («За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь». — «Стрекоза», 1880, № 19).

«Он преуспел. Пример заразителен» («Папаша». — «Стрекоза», 1880, № 26). -

«Не я ее сосед!» («В вагоне». — «Зритель», 1881, № 9).

---

[15] Примечания: 15

Из этого не вышедшего в свет сборника сохранилось два комплекта сброшюрованных листов (экземпляр Дома-музея Чехова в Москве — 112 с., экземпляр Государственного литературного музея — 96 с.). О дате выхода и названии сборника см.: *Громов М.* П. Антон Чехов: первая публикация, первая книга // Прометей. Т. П. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 176–178.

«Чем не пара? Совсем пара! Совет да любовь!» («Перед свадьбой». — «Стрекоза», 1880, № 41).

В рассказе «Перед свадьбой» было выброшено подобного же типа большое вступление: «Наступила осень, а вместе с нею наступил…» — и далее до слов «прошу внимать» (см. эту цитату на стр. 20).

Эта правка — предвестие тех изменений, которые произойдут в повествовании в 1883–1884 годах.

5

1883 год замечателен тем, что вмешательство рассказчика в повествование уменьшается во всех видах рассказов. Эти перемены ясно видны из сводной таблицы.

В отдельных жанрах эти процессы проходили с разной интенсивностью.

В рассказах в 3-м лице в 1883 году сильно уменьшается (до 67 % — против 87 в предыдущем году и 100 в 1881 году) количество развернутых высказываний, выражающих эмоции повествователя, афоризмов — комических и вполне серьезных (см. первый пункт таблицы).

Самые существенные изменения произошли

в третьем пункте сетки — вмешательство повествователя в фабулу отмечено только в 48 % рассказов.

Изменился и характер этих вмешательств-отступлений. Это уже не прежние развернутые беседы с читателем, а небольшие, в две-три строки, обращения к нему.

«Вы думаете, он боялся отказа? Нет» («Женщина без предрассудков». — «Зритель», 1883, № 11).

«Ввосемь часов вечера… Впрочем, поставлю точку. Одну точку я всегда предпочитал многоточию, предпочту и теперь» («Филантроп». — «Зритель», 1883, № 19).

«Рассказано было много, не написать всего. Один г. Укусилов говорил два часа… Извольте-ка написать! Буду по обычаю краток» («Рыцари без страха и упрека». — «Осколки», 1883, № 14).

В повествовании рассказов от 1-го лица происходят те же процессы. Но в связи с особенностями жанра здесь они происходят медленнее. Персонифицированный рассказчик, повествование, чаще всего оформленное как непринужденный устный рассказ, — все это предполагает более свободное включение в текст субъектно-оценочных форм речи, принадлежащих рассказчику; оно неотделимо от самой композиционной установки.

В оценках, выраженных в отдельных словах, рассказчик сохраняет прежнюю свою активность (в 100 % произведений). Развернутые же его высказывания, восклицания, обращения к читателю занимают теперь место несколько меньшее (77 и 61 %).

Прямое обращение к читателю — черта, отмирающая в чеховском повествовании в первую очередь. И если другие виды голоса повествователя — в виде остаточных явлений или в новом стилистическом качестве — сохраняются у Чехова вплоть до середины 90-х годов, то этот вид после 1887 года исчезает совершенно.

До нас дошло более тридцати написанных Чеховым в 1883 году рассказов-сценок. Этого уже достаточно, чтоб можно было установить некоторые особенности структуры повествования этого жанра (за три предшествовавших года было написано всего шесть сценок).

Как и в двух других жанрах, в сценках есть и отдельные эпитеты, выражающие оценку рассказчика, и целые рассуждения, обращенные к публике.

«Все утонуло в сплошном непроницаемом мраке. Глядишь, глядишь и ничего не видишь, точно тебе глаза выкололи… Дождь жарит, как из

ведра… Грязь страшная…» («Темною ночью». — «Осколки», 1883, № 4).

«Было сказано много чепухи, но много и дельного, так много, что даже сам Шарко почувствовал бы угрызения совести» («Благодетели». — «Осколки», 1883, № 13).

«Говорили мы о… Могу я, читатель, поручиться за вашу скромность? Говорили не о клубнике, не о лошадях… нет! Мы решали вопросы. Говорили о мужике, уряднике, рубле… (не выдайте, голубчик!)» («Рассказ, которому трудно подобрать название». — «Осколки», 1883, № 11).

Повествование лучших и известнейших рассказов-сценок Чехова, написанных в этом году, таких как «Радость», «Драма в цирульне» (в Собр. соч. — «В цирульне»), «Скверный мальчик» (в Собр. соч. — «Злой мальчик»), «Смерть чиновника», наполнено этими прямыми оценками и высказываниями рассказчика.

«В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор Иван Дмитрич Червяков сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на „Корневильские колокола“. Он глядел и чувствовал себя на верху блаженства, но вдруг… В рассказах часто встречается это „но вдруг“. Авторы правы: жизнь так полна внезапностей! Но вдруг лицо его

поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось… он отвел от глаз бинокль, нагнулся и… апчхи!!! Чхнул, как видите. Чхать никому и нигде не возбраняется. Чхают и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже тайные советники. Все чхают» («Смерть чиновника». Случай. — «Осколки», 1883, № 27).

Голос повествователя включается в текст во всех видах — и в качестве отдельных эпитетов, выражающих иронию («не менее прекрасный экзекутор»), и в виде комических афоризмов и восклицаний («Авторы правы…», «Чхать никому и нигде…»), комментариев по поводу фабульных ходов («Но вдруг… В рассказах часто встречается это „но вдруг“»).

Каковы взаимоотношения повествователя и автора в рассказах и сценках с подобной структурой повествования?

В рассказах 1882 года — особенно в больших — повествователь сливается с автором. В 1883 году такой повествователь в чистом виде встречается гораздо реже (в сценках и рассказах от 1-го лица в этом году его нет совсем).

Именно в рассказах с таким повествователем («Цветы запоздалые», «Живой товар», «Барон», «В рождественскую ночь») Чехов в 1881–1883 годах

отдал наибольшую дань традиции, использовал приемы, им же самим постоянно в эти годы пародируемые. «Автор, очевидно, усиливался быть патетичным, — писал о рассказе „В рождественскую ночь“ современный критик, — но результатом его усилий явилось только нечто вроде пародии на крик Тамары в лермонтовском „Демоне“. Мелодрама заканчивается, как и быть надлежит, катастрофой и метаморфозой: постылый муж добровольно идет на смерть, а в сердце жены, пораженной его великодушием, ненависть внезапно уступает место любви»[16]. Другой критик, высоко оценивший рассказ в целом, тоже, однако, считал, что «рассказ этот по замыслу совершенно невероятен. <…> Поступок мужа <…> вышел чересчур героичен»[17]. Более поздний критик считал даже, что в «Цветах запоздалых» Чехов «отдал дань <…> чистой воды

[16] Примечания: 16

Арсеньев К. Беллетристы последнего времени // Вестник Европы, 1887. Кн. 12. С. 769. Элементы мелодраматизма в повестях и больших рассказах Чехова начала 80-х гг. неоднократно отмечались в литературе. Из более поздних работ см.: Каннак Е. Ранние повести Чехова // Anton Cechov. 1880–1960. Some essays. Leiden: E. J. Brill, 1960. P. 7; Александров Б. И. О жанрах чеховской прозы 80-х годов // О творчестве русских писателей XIX века. Горьковский гос. пед. ин-т. Горький, 1961. С. 22.

[17] Примечания: 17

Ладожский Н. <Петерсен В. К.> Критические наброски. Обещающее дарование // СПб. ведомости. 1886. 20 июня. № 167.

сентиментализму»[18].

К этому году относятся два опыта «лирического рассказа» («Осенью» и «Верба»). На повествовании этих вещей лежит некоторый отпечаток эпигонски-романтической стилистики, столь характерной для 70-80-х годов XIX века.

«Оба, старуха-верба и Архип, день и ночь шепчут… Оба на своем веку видали виды. Послушайте их…» («Верба». — «Осколки», 1883, № 15).

«Шумел только ветер, напевая в трубе свою осеннюю рапсодию» («Осенью». — «Будильник», 1883, № 37).

Стиль этот не обыгрывается в рассказах, но дается как авторитетно-авторский.

Это были, кажется, единственные опыты Чехова в таком роде. Больше к открытой, явной «лиризации» повествования при помощи традиционной поэтической лексики он не возвращался. Повествование зрелого Чехова основывается на принципиально иных началах. Оно чуждо всякого рода откровенных «поэтизмов».

Примерно в четверти рассказов субъективные оценки и высказывания повествователя выдержаны в каком-либо одном лексическом ключе,

---

[18] Примечания: 18

Орловский Н. Забытые рассказы Антоши Чехонте // Северное сияние. 1909. № 4. С. 24.

создают определенную маску рассказчика — светского хроникера, юмориста-балагура, человека, близкого к изображенной среде, резонера-моралиста и т. п. Особенно отчетливо, конечно, маска ощущается в рассказах от первого лица; но и в других рассказах и сценках это довольно распространенный прием («Отвергнутая любовь», «Совет», «В гостиной», «Смерть чиновника», «Случай из судебной практики», «Начальник станции»).

Насколько отчетлива была эта маска даже в «мелочах», написанных после 1883 года, можно увидеть из одного неосуществленного замысла Чехова. При подготовке Собрания сочинений в 1900-х годах Чехов свел воедино более полутора десятков мелких юморесок 1883–1886 годов: «О женщинах», «Майонез», «Краткая анатомия человека», «Жизнь прекрасна», «Грач», «Репка», «Статистика», «Новейший письмовник», «О бренности», «Плоды долгих размышлений», «Несколько мыслей о душе», «Самообольщение», «Сказка», «Донесение», «Предписание», «Затмение луны», «Письмо к репортеру». Этому новому произведению было дано заглавие «Из записной книжки Ивана Ивановича (Мысли и заметки)», — то есть маска была такой отчетливой и явной,

что Чехов счел возможным приписать «авторство» этих рассказов некоему «реальному» лицу — Ивану Ивановичу[19].

В 1883 году впервые отчетливо выкристаллизовалось два новых типа повествования, которым суждено было получить большое развитие в позднейшей прозе Чехова.

Первый — *нейтральное* повествование. Нейтральным мы называем повествование, не содержащее никаких субъективных оценок: безразлично — повествователя или персонажа. В нем только констатируются факты, излагаются события; прямо они никак не оцениваются. Такое повествование не содержит слов, выражающих эмоциональное отношение (ср. в субъективном повествовании: «дурандас», «не умней пробки»), вопросительных и восклицательных предложений, эмоциональных междометий и частиц (вроде: «О, любовь!», «Дудки!», «Но увы!», «Где вы, росчерки, подчерки, закорючки, хвостики?»). По всем пунктам предложенной сетки оно дает отрицательный ответ.

В качестве примера выдержанного до конца

---

[19] Примечания: 19

Это произведение не было включено Чеховым в Собрание сочинений; экземпляр с авторской правкой хранится в ЦГАЛИ (ф. 549, п. 1, ед. хр. 69).

нейтрального повествования приводим целиком собственно повествование (то есть весь текст за вычетом прямой речи) рассказа-сценки «В наш практический век, когда и т. п.».

«Человек с сизым носом подошел к колоколу и нехотя позвонил. Публика, дотоле покойная, беспокойно забегала, засуетилась… По платформе затарахтели тележки с багажом. Над вагонами начали с шумом протягивать веревку… Локомотив засвистел и подкатил к вагонам. Его прицепили. Кто-то где-то, суетясь, разбил бутылку… Послышались прощания, громкие всхлипывания, женские голоса…

Около одного из вагонов второго класса стояли молодой человек и молодая девушка. Оба прощались и плакали <…>.

Из глаз девушки брызнули слезы: одна слезинка упала на губу молодого человека. <…>

Молодой человек вынул из кармана четвертную и подал ее Варе. <…>

Белокурая головка склонилась на грудь Пети. <…>

Ударил второй звонок. Петя сжал в своих объятиях Варю, замигал глазами и заревел, как мальчишка. Варя повисла на его шее и застонала. Вошли в вагон. <…>

Молодой человек в последний раз поцеловал Варю и вышел из вагона. Он стал у окна и вынул из кармана платок, чтобы начать махать. Варя впилась в его лицо своими мокрыми глазами <…>

Ударил третий звонок. Петя замахал платком. Но вдруг лицо его вытянулось… Он ударил себя по лбу и как сумасшедший вбежал в вагон <…>

Поезд тронулся. Молодой человек выскочил из вагона, горько заплакал и замахал платком» («Осколки», 1883, № 10).

Повествование с такой структурой встречается пока только в рассказе-сценке («Коллекция», «Крест», «Козел или негодяй», «В почтовом отделении», «Дочь Альбиона», «Весь в дедушку», «Знамение времени», «Справка»). В подавляющем большинстве случаев это сценки с минимальной по объему речью рассказчика.

Второй тип повествования, оформившийся в этом году, рассмотрим на примере рассказа «Вор».

Начало рассказа дано в нейтральном тоне, в нем не усматривается ничьих субъективных оценок.

«Пробило двенадцать. Федор Степаныч накинул на себя шубу и вышел во двор. Его охватило

сыростью ночи… Дул сырой, холодный ветер, с темного неба моросил мелкий дождь. Федор Степаныч перешагнул через полуразрушенный забор и тихо пошел вдоль по улице».

Далее изображение все более подчиняется восприятию героя («В одной из них, маленькой и сгорбленной, он узнал…». «Далеко впереди него мелькали огоньки»). Но повествование продолжает быть нейтральным.

Вскоре положение меняется. Повествование теряет свою бессубъективность.

«Наутро глубокий, хороший сон, за сном визиты, выпивка… Вспомнил он, разумеется, и Олю, с ее кошачьей, плаксивой, хорошенькой рожицей. Теперь она спит, должно быть, и не снится он ей. Эти женщины скоро утешаются. Не будь Оли, не был бы он здесь. Она подкузьмила его, глупца. Ей нужны были деньги, нужны ужасно, до болезни, как и всякой моднице! <…> Он украл, попался и пошел в эту Сибирь, а Оля смалодушествовала, не пошла, разумеется. Теперь ее глупая головка утопает в мягкой кружевной подушке, а ноги далеко от грязного снега!» («Осколки», 1883, № 16).

Повествование все больше насыщается оценками и эмоциями. Но субъективность эта — другого характера, чем та, которую мы находим в боль-

шинстве рассказов и повестей 1880–1883 годов. Изменился сам субъект, которому принадлежат эти эмоции. Это уже не повествователь, но персонаж.

«Вор» — пока единственный в эти годы рассказ, повествование которого содержит только эмоции и оценки героя.

Обычно в повествование, в котором присутствуют слово и мысль героя, непременно вторгаются и эмоции самого повествователя. Значительная часть рассказа «Раз в год» дана в аспекте героини.

«У нее должны быть: барон Трамб с сыном, князь Халахадзе, камергер Бурластов, кузен генерал Битков и многие другие… человек двадцать! <…> А она знает, как держать себя при этих господах! Неприступность, величавость и воспитанность будут сквозить во всех ее движениях… Приедут, между прочим, купцы Хтулкин и Переулков: для этих господ положены в передней лист бумаги и перо. „Каждый сверчок знай свой шесток“. Пусть распишутся и уйдут…

Двенадцать часов. Княжна поправляет платье и розу. Она прислушивается: не звонит ли кто? С шумом проезжает экипаж, останавливается. Проходит пять минут. „Не к нам“, — думает

княжна».

Повествование все больше насыщается экспрессией героини. Но здесь в него решительно вмешивается рассказчик:

«Да, не к вам, княжна! Повторяется история прошлых годов. Безжалостная история!» («Стрекоза», 1883, № 25).

Если в повествовании 1880–1882 годов субъективность героя плохо уживалась с субъективностью повествователя и безусловно господствовала одна из них — героя, то теперь начинается период (правда, недолгий) их сосуществования, пока к середине 80-х годов герой не вытеснил активного повествователя.

6

В повествовании 1884 года с еще большей интенсивностью продолжается процесс, наметившийся в 1882–1883 годах: оно продолжает освобождаться от прямых вмешательств рассказчика.

Резко сократилось во всех жанрах число выступлений повествователя с рассуждениями и высказываниями эмоционального порядка (первый пункт таблицы) — с 67-19-77 % в 1883 году до

15-16-50 % в 1884 году.

Среди рассказов в 3-м лице этот вид речи повествователя встретился лишь в трех случаях («Орден», «Чтение», «Марья Ивановна»). Меньше стало в них и обращений к публике, отступлений рассказчика. Все меньшую роль в структуре повествования играют и оценки повествователя, выражающиеся в отдельных словах: более чем в половине рассказов от 3-го лица они уже не обнаруживаются. Правда, рассказов, целиком свободных от субъективности повествователя, пока еще меньше половины (48 %). Но ведь ранее нейтральное повествование встречалось изредка вообще только в сценках, а в рассказах в 3-м лице его не было совсем.

В рассказах-сценках развернутые высказывания и афоризмы встретились лишь дважды. Число «атомарных», в виде отдельных эпитетов, вмешательств повествователя тоже уменьшилось. Но процент отступлений рассказчика даже несколько повысился по сравнению с предшествующим годом (с 23 до 42 %). В повествовании некоторых сценок этого года голос повествователя по-прежнему остается одним из важнейших структурных элементов («Идеальный экзамен», «Наивный леший»). Напомним, что среди сценок

этих — такие шедевры жанра, как «Хирургия», «Хамелеон», «Водевиль».

Присутствие личного тона повествователя в рассказах-сценках этого периода отмечалось в литературе — весьма немногочисленной, — посвященной стилю отдельных произведений раннего Чехова. Иронический тон «автора» (повествователя) в рассказе-сценке 1884 года «Хамелеон» отмечал Л. Б. Перльмуттер. «У Чехова мы видим и иронический показ быта, им изображаемого, через использование „церковно-славянизмов“ и „канцеляризмов“. „Высокая“ книжная лексика в соединении с бытовой производит комическое впечатление»[20]. Л. Б. Перльмуттер находит в рассказе и «лирическую струю эмоциональной психологизирующей лексики»[21]. Правда, все это почему-то не мешает автору считать, что в «Хамелеоне» «личный тон автора-рассказчика полностью устранен»[22]. Позже подобные

---

[20] Примечания: 20

Перльмуттер Л. Б. Язык и стиль рассказа «Хамелеон» как типичного образца раннего творчества Чехова // Литературная учеба. 1935. № 4. С. 74.

[21] Примечания: 21

Перльмуттер Л. Б. Язык и стиль рассказа «Хамелеон» как типичного образца раннего творчества Чехова // Литературная учеба. 1935. № 4. С. 74.

[22] Примечания: 22

Там же. С. 80.

утверждения о полной объективности Чехова, включая и раннего, стали традиционными.

На самом деле объективность в 1883–1884 годах существует скорее как тенденция — правда, довольно сильная. Преобладающего места такой тип повествования еще не занимает.

7

В 1885 году картина резко меняется. Статистически этот год дал наиболее сильное уменьшение всех цифр. Против прошлогодних они сократились вдвое и втрое. Практически только в нескольких рассказах встречаются субъектно-оценочные формы речи — обращения к читателю, эпитеты, выражающие эмоциональное отношение повествователя. Повествование потеряло главные структурные признаки, характерные для первого пятилетия. Переход на новые художественные позиции завершился.

Особенно отчетливо это видно в рассказах в 3-м лице. Но в неменьшей мере это относится и к рассказу-сценке. Повествование в 34 сценках из 40, написанных в этом году (80 %), совсем не содержит субъективных оценок рассказчика — ни в какой их форме. В 1883–1884 годах высшие

художественные достижения Чехова — сценки с субъективным повествованием («Смерть чиновника», «Радость», «Хамелеон»). А в 1885 году все лучшие вещи, такие как «Унтер Пришибеев», «Кулачье гнездо», «Свистуны», «Злоумышленник», «Лошадиная фамилия», «Дорогая собака», «Живая хронология», построены уже на нейтральном повествовании.

Почти совершенно исчезли сценки с повествованием, выдержанным с начала до конца в стиле какой-либо «маски». К таким можно отнести лишь два рассказа — «Брак через 10–15 лет» и «Новогодние великомученики». В других голос повествователя-юмориста, вначале активный, сходит затем на нет, и повествование к концу становится вполне нейтральным («Гость», «Антрепренер под диваном»).

Сравним, например, начало и дальнейшее повествование в рассказе «Стража под стражей».

«Видали ли вы когда-нибудь, как навьючивают ослов? Обыкновенно на бедного осла валят все, что вздумается, не стесняясь ни количеством, ни громоздкостью: кухонный скарб, мебель, кровати, бочки, мешки с грудными младенцами… так что навьюченный азинус представляет из себя громадный, бесформенный ком, из которого еле

видны кончики ослиных копыт. Нечто подобное представлял из себя и прокурор Хламовского окружного суда Алексей Тимофеевич Балбинский <…> Узелки с провизией, картонки, жестянки, чемоданчики, бутыль с чем-то, женская тальма и… черт знает, чего только на нем не было!»

Ср.: «В Вержболове Фляжкин, гуляя рано утром по платформе, увидел в окне одного из вагонов III класса сонную физиономию Балбинского. <…> В Кенигсберге же он совсем преобразился. Вбежав утром в вагон к Фляжкину, он повалился на диван и залился счастливым смехом. <…> Приятели вышли из вагона и зашагали по платформе. Прокурор шагал и каждый свой вздох сопровождал восклицаниями…» («Стража под стражей». — «Петербургская газета», 1885, № 163).

В основу построения повествования теперь кладутся иные начала.

8

До сих пор речь шла о словесной организации повествования, о позиции повествователя, выраженной в формах речи.

Второй важнейшей характеристикой повествовательного уровня является *пространственная*

организация повествования, то есть способ расположения художественных предметов в изображенном пространстве относительно лица, ведущего нить рассказа (рассказчика, или повествователя).

Речь идет, таким образом, не о словесной, а об «оптической» позиции[23] повествователя, его точке зрения[24]. Эта позиция, как и словесная, легко обнаруживается в тексте. Читая любое описание, мы видим, как оно построено, на каком «наблюдательном пункте» находился описывающий.

Так, повествователь может избрать неподвижную позицию; тогда непосредственному изображению подвергнется только то из внешнего мира, что доступно его наблюдению, а об

---

[23] Примечания: 23

См.: Чудаков А.П. Повествование раннего Чехова // Литературный музей А. П. Чехова: Сб. статей и материалов. Вып. 4. Ростов н/Д, 1967. С. 231–232.

[24] Примечания: 24

В терминологическом смысле понятие «точки зрения» встречается уже у А. А. Потебни — см. его замечания о позиции наблюдателя в сербской народной поэзии, у Пушкина, Толстого, о несоблюдении «единства и определенности точки зрения» в «Тарасе Бульбе» Гоголя и др. (Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 10–13). Конкретный анализ позиций повествователя в текстах самого разного типа дан в работах В. В. Виноградова о Достоевском, Гоголе, Пушкине, Толстом. Очень интересные соображения о точке зрения в прозе Гоголя (и в художественной прозе вообще) содержатся в кн.: *Гуковский Г.* А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 200–202, 228–229.

остальном он может лишь догадываться или сообщать по косвенным данным (находясь у подножья холма, он может только предполагать, что находится за холмом).

Повествователь может последовательно передвигаться, то есть менять позицию обзора, проникать в те точки пространства, которые были ему недоступны в начале рассказывания. Это передвижение может быть мотивировано реально — рассказчик передвигается пешком, в тарантасе, наблюдает окружающее из окна вагона. Наиболее распространенный способ мотивировки ограничения позиции повествователя — солидаризация его с героем. Повествователь видит только то, что видит его герой. Передвижение рассказчика может быть и никак не мотивировано — изменение позиции наблюдателя читатель должен воспринять как литературную условность.

Для того чтобы уяснить принципы пространственной организации повествования раннего Чехова, рассмотрим, как описываются основные виды предметной действительности произведения: пейзаж, интерьер, портрет.

1. Пейзаж. «День ясный, прозрачный, слегка морозный, один из тех осенних дней, в которые охотно миришься и с холодом, и с сыростью, и с

тяжелыми калошами. Воздух прозрачен до того, что виден клюв у галки, сидящей на самой высокой колокольне; он весь пропитан запахом осени. Выйдите вы на улицу, и ваши щеки покроются здоровым, широким румянцем, напоминающим хорошее крымское яблоко. Давно опавшие желтые листья, терпеливо ожидающие первого снега и попираемые ногами, золотятся на солнце, испуская из себя лучи, как червонцы. Природа засыпает тихо, смирно. Ни ветра, ни звука» («Цветы запоздалые». — «Мирской толк», 1882, № 38).

Позиция повествователя неопределенна: неясно, откуда он видит клюв у галки на колокольне; о морозном воздухе, пропитанном запахом осени, говорится до того, как предложено выйти на улицу, и т. п. Категории общего характера («природа» — то есть совокупность элементов пейзажа, независимых от реального наблюдателя) усиливают это впечатление.

Иногда пейзаж расширяется до почти географического описания.

«Солнце было на полдороге к западу, когда Цвибуш и Илька — Собачьи Зубки свернули с большой дороги и направились к саду графов Гольдауген. Было жарко и душно.

В июне венгерская степь дает себя знать. Земля

трескается, и дорога обращается в реку, в которой вместо воды волнуется серая пыль. Ветер, если он и есть, горяч и сушит кожу. В воздухе тишина от утра до вечера. Тишина эта наводит на путника тоску. Одни только роскошные, всему свету известные венгерские сады и виноградники не блекнут, не желтеют и не сохнут под жгучими лучами степного солнца. Они, разбросанные рукою культурного человека по сторонам многочисленных рек и речек, от ранней весны до середины осени щеголяют своею зеленью, манят к себе прохожего и служат убежищем всего живого, бегущего от солнца. В них царят тень, прохлада и чудный воздух» («Ненужная победа». — «Будильник», 1882, № 24).

Этнографизм делает описание безотносительным к какому-либо конкретному воспринимающему лицу; «оптическая» позиция не определена.

2. *Интерьер.* При изображении помещения и находящихся в нем людей повествователь у раннего Чехова также не связывает себя какими-либо ограничениями и мотивировками. Он свободно перемещается из комнаты в комнату, за пределы помещения вообще.

«Гости разделились на группы. Старички за-

няли гостиную, в которой стоял стол с сорока четырьмя бутылками и со столькими же тарелками, барышни забились в уголок <…> Кавалеры заняли другой угол <…> С криком и со смехом выскочило несколько человек с красными физиономиями из спальной <…> В прихожей уронили что-то тяжелое, раздался треск. В гостиной, около бутылок, старички вели себя не по-старчески <…> Рассказывали анекдотцы, прохаживались насчет любовных похождений хозяина, острили, хихикали, причем хозяин, видимо, довольный, сидел, развалясь на кресле <…>. В углу, возле этажерки с книгами, смиренно, поджав ноги под себя, сидел маленький старичок в темно-зеленом поношенном сюртуке со светлыми пуговицами…» («Корреспондент». — «Будильник», 1882, № 20).

«Зал первого класса был наполнен пьющими офицерами. В зале третьего класса гремел оркестр военной музыки…» («Ненужная победа». — «Будильник», 1882, № 30).

Повествователь свободно переходит от одной группы людей к другой, выхватывает отдельные лица, снова делает «общий обзор». Вообще, полная пространственная несвязанность повествователя в случаях описания всякого многолюдства видна особенно хорошо — будь это описание

свадьбы, праздничной толпы, ярмарки (см. «Ярмарка» — 1882; «В Москве на Трубе» — 1883 и др.).

3. *Портрет.* В «Ненужной победе» Артур фон Зайниц появляется впервые во второй главе. Сначала его внешность описана так, как видит ее другой герой, то есть с весьма определенной пространственной позиции.

«Затрещали кусты, и Цвибуш увидел перед собой высокого, статного, в высшей степени красивого человека с большой окладистой бородой и смуглым лицом. Он держал в одной руке ружье, а в другой соломенную шляпу с широкими полями».

Но повествователь не довольствуется таким описанием. Сразу же он дает другой, развернутый, портрет героя, не связывая себя никакими ограничениями.

«Барон Артур фон Зайниц — мужчина лет двадцати восьми, не более, но на вид ему за тридцать. Лицо его еще красиво, свежо, но на этом лице, у глаз и в углах рта, вы найдете морщинки, которые встречаются у людей уже поживших и многое перенесших. По прекрасному, смуглому лицу бороздой проехала молодость с ее неудачами, радостями, горем, попойками, развратом. В глазах сытость, скука… <…> Артур редко купается,

а поэтому и волосы его и шея грязны и лоснятся на солнце. Одет он небогато и просто…» («Будильник», 1882, № 25).

По ходу описания повествователь делает экскурсы в прошлое; он описывает то, чего не мог бы увидеть обычный наблюдатель, — например, что к концу цепочки, спрятанному в кармане, «прикреплены не часы», а «ключ и оловянный свисток» и что на брелоке в виде ружья «можно прочесть следующее: „Барону Артуру фон Зайниц. Общество вайстафских и соленогорских охотников“».

Прием: сначала герой, потом повествователь — в ранней прозе Чехова очень распространен. В рассказе «Барыня» (1882) портрет главной героини дается сперва через восприятие одного из героев («И красивая она <…> Огонь-баба! Огненный огонь! Шея у ней славная, пухлая такая…»), но затем повествователь портрет этот уточняет, корректирует уже «от себя».

«Барыня вскочила с кровати, быстро оделась и пошла в столовую пить кофе.

Стрелкова была на вид еще молода, моложе своих лет. <…> Красива она не была, но нравиться могла. Лицо было полное, симпатичное, здоровое, а шея, о которой говорил Семен, и бюст были ве-

ликолепны. Если бы Семен знал цену красивым ножкам и ручкам, то он, наверное, не умолчал бы и о ножках и ручках помещицы» («Москва», 1882, № 30).

Повествователь раннего Чехова не доверяет ограниченной пространственно (и психологически) точке зрения персонажа — все окружающее он изображает со своей точки зрения.

Повествователь не прикреплен к какому-то наблюдательному пункту, он свободно движется в пространстве, изображает окружающее вообще, без ссылки на чье-либо конкретное восприятие. Его координаты в пространстве неопределенны.

В предыдущих разделах мы говорили о субъективности повествователя 1880–1885 годов, разумея под этим наличие в повествовании субъектно-оценочных форм его речи.

В пространственной сфере повествования описанную выше позицию повествователя тоже можно назвать субъективной, ибо главным здесь является субъект повествователя — все описания даются с его точки зрения. (В таком понимании объективной может считаться позиция, когда повествователь будет изображать окружающий предметный мир не «от себя», а ссылаясь всякий раз на какое-то чужое восприятие, например

персонажа.)

Субъективность пространственная легко сочеталась с субъективностью словесной. В описание, не упорядоченное пространственно, построенное по произволу повествователя, свободно входят и любые произвольные его рассуждения, оценки, юмористические пассажи. Рассказчик может неожиданно прервать описание каким-нибудь восклицанием, обращением к читателю, оставшиеся еще не описанными реалии изобразить суммарно или вообще отказаться от дальнейшего описания (формальными показателями такого суммарного или прерванного описания являются слова «и т. д.», «и проч.», «одним словом», «всё» и др.).

«Побледнели и затуманились звезды… Кое-где послышались голоса… Из деревенских труб повалил сизый, едкий дым. На серой колокольне показался не совсем еще проснувшийся пономарь и ударил к обедне… Послышалось храпенье растянувшегося под деревом ночного сторожа. Проснулись щуры, закопошились, залетали с одного конца сада на другой и подняли свое невыносимое, надоедливое чириканье… <…> Начался даровой утренний концерт» («Двадцать девятое июня». — «Будильник», 1881, № 26).

«В одно прекрасное во всех отношениях утро <…> Трифон Семенович прогуливался по длинным и коротким аллеям своего роскошного сада. Все, что вдохновляет господ поэтов, было рассыпано вокруг него щедрой рукою в огромном количестве и, казалось, говорило и пело: „На, бери, человече! Наслаждайся, пока еще не явилась осень!“» («За яблочки». — «Стрекоза», 1880, № 33).

Таким образом, словесная и пространственная сферы в своем строении обнаруживают явный изоморфизм. Активность повествователя на одном уровне поддерживается активностью и на другом. Впечатление субъективности повествования в целом от такого «сложения» усиливается.

Такой повествователь господствует в произведениях 1880–1883 годов. Но постепенно в пространственной сфере, как и в речевой, активный повествователь начинает сдавать позиции. Возникает рассказ с другой пространственной организацией повествования.

Появляется повествование, где описание дано не с точки зрения всевидящего рассказчика, а «привязано» к одному из персонажей.

Зачатки такого типа описания были уже в произведениях самых первых лет. Например, в рассказе «Месть» внутренность театральной

кассы дается с точки зрения одного из героев — комика.

«Комик не завернул глаз в шубу, а пустил их на волю: гляди, коли хочешь! Они-то, кстати, и не мерзнут. В кассе нет ничего интересного для глаз. У деревянной перегородки стол, перед столом скамья, на скамье — старый кассир в собачьей шубе и валенках. Все серо, обыденно, старо… И грязь даже старая… На столе лежит еще непочатая книга билетов. Покупатели не идут. Они начнут ходить во время обеда… Кроме стола, скамьи, (книги) билетов и кучи бумаг в углу — ничего нет. Ужасная скука! И какая бедность!» («Мирской толк», 1882, № 50).

Этот пример показателен. Формально данное с точки зрения героя, описание постоянно сползает на позиции повествователя. Это ощущается в несколько «остраненном» изображении — герой, который видит эту кассу не первый раз, должен воспринимать ее более обыденно. А в конце повествователь прямо переходит к описанию «от себя», минуя героя (сигналом вторжения повествователя служат восклицания о бедности и скуке):

«Впрочем, в кассе есть один предмет роскоши. Этот предмет валяется под столом вместе с

ненужной бумагой, которую не выметают вон только потому, что холодно. Да и веник куда-то запропал…»

Но пока это только небольшие участки повествования. Первые рассказы, где окружающая действительность целиком подчинена восприятию героя, появляются только в 1883 году (таким был рассмотренный выше «Вор»).

В противоположность рассказам с субъективным повествователем, где позиция рассказчика может быть весьма неопределенной, здесь все реалии описываются со строго определенной точки зрения. Она принадлежит персонажу.

Рассмотрим пространственную организацию рассказа «Павлин в вороньих перьях» («Осколки», 1885, № 22; в Собр. соч. — «Ворона»).

Поручик Стрекачев, случайно оказавшись у дома мадам Дуду, решает зайти к ней. Описание квартиры строго подчинено последовательности маршрута героя — изображение каждой новой комнаты, каждого нового предмета начинается не ранее, чем это увидел герой.

«Через минуту Стрекачев стоял уже в передней и полною грудью вдыхал густой запах Ylang-Ylang'a и глицеринового мыла <…> На вешалке висело несколько манто, ватерпруфов и один

мужской лоснящийся цилиндр. Войдя в залу, поручик увидел то же, что видел он и в прошлом году: пианино с порванными нотами, вазочку с увядающими цветами, пятно на полу от пролитого ликера… Одна дверь ведет в гостиную, другая в комнатку, где спит или играет в пикет m-me Дуду <…> Если взглянуть в гостиную, то прямо видна дверь, из-за которой выглядывает край кровати с кисейным розовым пологом».

Повествователь следует за героем и описывает только то, что попадает в поле его зрения.

«В зале никого не было. Поручик направился в гостиную и тут увидел живое существо. За круглым столом, развалясь на диване, сидел какой-то молодой человек <…> Одет он был больше чем щегольски: новая триковая пара носила еще на себе следы утюжной выправки, на груди болталась брелока <…> Взглянув на вошедшего поручика, франт вытаращил глаза, разинул рот и окаменел. Удивленный Стрекачев сделал шаг назад… В франте с трудом узнал он писаря Филенкова, которого не далее как два часа тому назад распекал в канцелярии…»

Далее таким же образом описываются новые действующие лица, времяпрепровождение в «Аркадии» и Крестовском саду, канцелярия, где

на другой день встретились поручик и писарь.

Рассказчик в повествовании такого типа прочно «привязан» к герою. Он рисует только то, что видит герой; об остальном же может только догадываться.

«Когда телега выехала со станции, были сумерки. Направо от землемера тянулась темная, замерзшая равнина без конца и краю… <…> Налево от дороги в темнеющем воздухе высились какие-то бугры, не то прошлогодние стоги, *не то* деревня. Что было впереди, землемер не видел, ибо с этой стороны все поле зрения застилала широкая, неуклюжая спина возницы» («Пересолил». — «Осколки», 1885, № 46).

В 1884 году Чеховым был написан рассказ, где такое построение повествования создает своеобразную сюжетную «шпильку».

Поссорившийся с женой муж «пришел к себе в кабинет, повалился на диван и уткнул свое лицо в подушку. <…> Через четверть часа за дверью послышались легкие шаги. <…>

Дверь отворилась с тихим скрипом и не затворилась. Кто-то вошел и тихими, робкими шагами направился к дивану. <…>

Почувствовав за своей спиной теплое тело, муж упрямо придвинулся к спинке дивана и дернул

ногой».

Услышав «глубокий вздох» и почувствовав на своем плече «прикосновение маленькой ручки», муж готов уже помириться.

«„Ну, бог с ней! Прощу в последний раз. Будет ее мучить, бедняжку! Тем более что я сам виноват…“

— Ну, будет, моя крошка!

Муж протянул руку назад и обнял теплое тело.

— Тьфу!

Около него лежала его большая собака Дианка». («С женой поссорился». — «Осколки», 1884, № 23).

Неожиданность развязки построена на том, что повествователь ни на йоту не выходит за рамки восприятия героя, он вместе с героем «не знает», что в кабинет вошла собака, и узнает это только вместе с героем.

Такое повествование, где рассказчик изображает видимый мир, исходя не из своего восприятия, а только как бы приводя свидетельства героя, несомненно, выглядит более *объективным.*

В 1883 году было только 5 таких рассказов («Вор», «Кот», «На гвозде», «Справка», «Благодарный»), в 1884 году — 11 (среди них «Не в духе», «С женой поссорился», «Винт», «Репетитор»), в 1885-м — 17 («Ворона», «Кухарка женится», «Горе»,

«Пересолил», «Заблудшие» и др.), в 1886-м — 42, в 1887-м — 36. В 1887 году число таких рассказов составляет уже большинство (55 % общего количества рассказов).

Таким образом, пространственная организация повествования подчиняется той же закономерности, что и сфера словесная, — возрастает роль объективных повествовательных форм.

9

Пространственная организация повествования — это способ изображения внешнего мира. Но в каждом произведении есть вторая, не менее, если не более значительная сфера — мир внутренний, то есть чувства, мысли, ощущения героев. Как же изображается в повествовании Чехова 1880–1887 годов этот мир?

В. Г. Короленко писал о чеховской «Агафье», что в этом рассказе «точка зрения помещена вне психики главных героев»[25].

Здесь отмечена важнейшая черта в описании психологии — позиция повествователя.

---

[25] Примечания: 25

Письмо к К. К. Сараханову, 24 сентября 1888 г. // Короленко В. Г.Соч. Т. X. М., 1956. С. 100.

Действительно, в «Агафье» («Новое время», 1886, 15 марта, № 3607) рассказчик непосредственно описывает только *свои* мысли и чувства.

«Я знал о слабости прекрасного пола к Савке…»

«А поезд? — вспомнил я. — Поезд давно уже пришел».

«Медленно текущим, дремлющим потоком прошли передо мною образы прошлого, и мне стало казаться, что я понимаю неподвижность молодого Савки… К чему, в самом деле, двигаться, желать, искать? Не лучше ли раз навсегда замереть в этом благоухании ночи под взглядом бесконечно великого числа небесных, скромно мерцающих светил?..»

Только о себе рассказчик говорит — «знал», «вспомнил», «казалось».

По отношению же к прочим персонажам, как и сказано у В. Г. Короленко, точка зрения повествователя «помещена вне психики», то есть он не говорит прямо о том, что ощущает, думает герой, не проникает в его «душу», а изображает его психику со стороны, только во внешних про-

явлениях, доступных наблюдению[26].

«Увидев возле шалаша вместо одного двоих, она слабо вскрикнула и отступила шаг назад».

«Агафья покосилась на меня и нерешительно села».

«Савка сидел неподвижно по-турецки и тихо, чуть слышно, мурлыкал какую-то песню…»

«… Яков <…> в упор глядел на возвращающуюся к нему жену. Он не шевелился и был неподвижен, как столб. Что он думал, глядя на нее? Какие слова готовил для встречи? Агафья постояла немного, еще раз оглянулась, точно ожидая от нас помощи, и пошла».

«Агафья вдруг вскочила, мотнула головой и смелой походкой направилась к мужу. Она, видимо, собралась с силами и решилась…»

Рассказ от 1-го лица — сравнительно простой случай, не предполагающий многих вариантов; сам жанр определяет такое изображение психологии, при котором рассказчик о себе «знает» все, а о том, что делается в душе любого другого участника событий, может только догадываться

---

[26] Примечания: 26

В этом смысле изображение психологии может рассматриваться как частный случай пространственной организации повествования — только речь будет идти о позиции повествователя не относительно предметов внешнего мира, но феноменов некоего «внутреннего пространства».

по косвенным данным.

Сложнее обстоит дело в рассказах в 3-м лице. Как и в рассказах от 1-го лица, повествователь изображает переживания героя или проникая «внутрь» его сознания, или, если воспользоваться термином Короленко, находясь «вне психики» героя. Но эти два варианта могут использоваться самым различным образом. В прозе Чехова они тесно связаны с эволюцией всей повествовательной системы.

В первые годы литературной работы Чехов широко пользуется приемом непосредственного проникновения во внутренний мир героев. Причем — что следует отметить особо — строгого правила тут нет: прямо может изображаться психология любых героев, независимо от их положения в сюжете (главный — второстепенный) или времени появления на сценической площадке (раньше — позже).

В первой сцене рассказа «Живой товар» (1882) сначала участвуют двое. Третий появляется потом. О тех двоих читатель знает к моменту появления третьего уже многое — подробно излагался их разговор. Повествователь изображает их чувства «изнутри».

Но когда появляется третий — его чувства и

мысли изображаются таким же способом.

В рассказе «В рождественскую ночь» этим способом изображаются не только мысли и чувства главной героини, но и всех прочих — старика Дениса, дурачка Петруши, Литвинова. Повествователь свободно проникает внутрь любого сознания.

Такая неограниченность его возможностей ощущается как позиция *субъективная.*

Более всего она характерна для 1880–1883 годов. Но постепенно позиция повествователя меняется.

Появляются рассказы, где в изображении внутреннего мира существует строгое правило: психологию главного героя повествователь изображает, непосредственно проникая внутрь его сознания, чувства же и мысли остальных персонажей — только через внешние проявления, так сказать, физические сигналы этих чувств, причем сигналы такие, какие мог видеть главный герой. Такой способ изображения рассмотрим на примере рассказа «Кошмар» («Новое время», 1886, 29 марта, № 3621).

Разделение начинается буквально с первых строк рассказа. Мысли главного героя, Кунина, сообщаются читателю. О том же, что думает и

чувствует второй персонаж, отец Яков, повествователь прямо не рассказывает.

«…проговорил о. Яков, слабо пожимая протянутую руку и неизвестно отчего краснея.

Кунин ввел гостя к себе в кабинет и принялся его рассматривать.

„Какое аляповатое, бабье лицо!“ — подумал он».

«О. Яков кашлянул в кулак, неловко опустился на край кресла и положил ладони на колени. Малорослый, узкогрудый, с потом и краской на лице, он на первых же порах произвел на Кунина самое неприятное впечатление. <…> в позе о. Якова, в этом держании ладоней на коленях и в сидении на краешке, ему виделось отсутствие достоинства и даже подхалимство».

«О. Яков заморгал глазами, крякнул…»

«О. Яков пугливо покосился на перегородку…»

«Кунин взглянул на о. Якова. Тот сидел, согнувшись, о чем-то усердно думал и, по-видимому, не слушал гостя».

Повествователь только регистрирует (с позиции Кунина) жесты, позы, мимику второго персонажа — отца Якова; собственной интерпретации их он не дает, излагая впечатления Кунина.

Чувства второго персонажа повествователь изображает, ограничивая свое право на всеведение и всепроникновение. Он исключает себя как самостоятельный воспринимающий субъект, ссылаясь на чужое восприятие, стремясь к *объективной* позиции.

Таким образом, и в сегментах повествования, относящихся к внутреннему миру, возникает объективный способ изображения.

Этот способ занимает все большее и большее место в прозе Чехова. Если в 1880–1882 годах объективное изображение внутреннего мира обнаруживалось только в 26 % всех написанных за это время рассказов в 3-м лице (в 6 из 23), то в одном 1883 году таких рассказов было уже 62 % (20 из 32), в 1884-м — 70 % (19 из 27), а в 1885 году их было уже подавляющее большинство — 81 % (25 из 31) общего числа рассказов. В последующие годы этот принцип изображения теснит прочие еще более (см. гл. II).

Впечатление отсутствия субъективности в описании психологии усиливалось и укреплением позиций второго типа повествователя — *повествователя-наблюдателя.*

Повествователь такого типа не связан непосредственно ни с одним из героев. Внутренний

мир персонажей он изображает от своего имени. Но при этом он предельно ограничивает себя, описывая только то, что может видеть любой присутствующий на месте действия посторонний наблюдатель, которому не дано знать, что происходит в душе каждого из видимых ему людей.

Такая позиция повествователя в начале творческого пути Чехова была характерна только для его сценок (она традиционна для сценки 70-80-х годов вообще — ср. сценки А. Аврамова, С. Архангельского, Д. Дмитриева, А. Дмитриева, М. Лачинова, Н. Лейкина, И. Мясницкого и др.). В большинстве случаев повествователь в этих сценках Чехова только регистрирует жесты, мимику, высказывания персонажей, не проникая внутрь их сознания (см., например, такие известные рассказы-сценки Чехова, как «Сельские эскулапы» — 1882; «Толстый и тонкий», «Радость», «В почтовом отделении» — 1883; «Экзамен на чин», «Хамелеон», «Водевиль», «Хирургия» — 1884). Изображение мысли и чувства героя (в форме прямой речи или речи повествователя) встречается редко, удельный вес его в общей повествовательной массе рассказа невелик. Так, в рассказе «В наш практический век, когда и т. д.» («Осколки», 1883, № 10) внутренний монолог

занимает всего несколько строк в конце рассказа: «Ведь этакий я дурак! — подумал он, когда поезд исчез из вида. — Даю деньги без расписки! А? Какая оплошность, мальчишество! (Вздох.) К станции, должно быть, подъезжает теперь… Голубушка!»

Общее впечатление о преимущественном описании в сценке этого времени внутреннего через внешнее усиливается еще и потому, что «внутренний» характер этого монолога условен. Он близок к монологу внешнему.

«„О чем они говорят? — подумал он, холодея и переминаясь от тоски с ноги на ногу <…> — Слушает ли он дяденьку?“ <…> — Молодец дядька! — прошептал он, в восторге потирая руки. — Трогательно расписывает! Необразованный человек, а как все это умно у него выходит…» («Протекция». — «Осколки», 1883, № 37).

Разница между первым и вторым высказываниями героя чисто формальная; и по своей форме, и функционально они ничем не отличаются (ср. четкое различение функций внутреннего и внешнего монолога в рассказах в 3-м лице).

Но постепенно повествователь-наблюдатель все настойчивее проникает и в рассказы в 3-м лице. Примером может служить рассказ «На

мельнице» (1886), где психология персонажей на протяжении всего рассказа изображается только с позиций внешнего наблюдения.

«<…> большое, черствое, как мозоль, тело мельника, по-видимому, не ощущало холода».

«Видно было, что ворчанье и ругань составляли для него такую же привычку, как сосанье трубки».

«На мельнице» принадлежит к рассказам «психологическим», но автор нигде не расширил прав повествователя. До самого конца он — рядовой наблюдатель, приравненный к любому из присутствующих.

«Мельник молчал и глядел в сторону».

«Мельник молчал, точно в рот воды набрал. Не дождавшись ответа, старуха вздохнула, обвела глазами монахов <…>».

«Старуха сконфузилась, уронила пряник и тихо поплелась к плотине… Сцена эта произвела тяжелое впечатление. Не говоря уж о монахах, которые вскрикнули и в ужасе развели руками, даже пьяный Евсей окаменел и испуганно уставился на своего хозяина. Понял ли мельник выражение лиц монахов и работника, или, быть может, в груди его шевельнулось давно уже уснувшее чувство, но только и на его лице

мелькнуло что-то вроде испуга…» («Петербургская газета», 1886, 10 ноября, № 316).

Чувство не изображается прямо, но «диагностируется» по его симптомам.

Рассказов, где внутренний мир персонажей от начала и до конца изображается только таким образом, сравнительно немного (в качестве примеров могут быть названы «Певчие», «Чтение», «Из огня да в полымя», «Маска», «Либеральный душка», «Жилец», «Егерь», «Темнота»); в сочетании же с другими приемами этот способ изображения встречается постоянно.

В рассказе «Налим» повествователь непосредственно проникает внутрь сознания почти всех персонажей, прямо описывая их ощущения.

«Любим нащупывает пяткой корягу и, крепко ухватившись сразу за несколько веток, становится на нее… <…> Путаясь в водорослях, скользя по мху, покрывающему коряги, рука его наскакивает на колючие клешни рака <…> Наконец, рука его нащупывает руку Герасима и, спускаясь по ней, доходит до чего-то склизкого, холодного».

«Ее слегка надламывают, и Андрей Андреич, к великому своему удовольствию, чувствует, как его пальцы лезут налиму под жабры» («Петербургская газета», 1885, 1 июля, № 177).

Но уже с самого начала рассказа параллельно существует второй лик повествователя — стороннего наблюдателя этой сцены, который видит только действия персонажей, а об остальном может лишь догадываться.

«Он пыхтит, отдувается и, сильно мигая глазами, старается достать *что-то* из-под корней ивняка». «Горбач, надув щеки, притаив дыхание, вытаращивает глаза и, по-видимому, уже залезает пальцами „под зебры“…».

В плане сочетания разных способов изображения внутреннего мира большой интерес представляет повествование рассказов «Мечты» (1886), «Враги», «Счастье» (1887).

Как можно заметить, описание чувств и ощущений «через» наблюдателя близко к изображению их посредством впечатлений главного героя.

Разница лишь в том, что там воспринимающим лицом является «реальный» человек, а здесь — некий неперсонифицированный наблюдатель.

Общее, таким образом, у этих способов в том, что внутренний мир персонажа изображается не прямо, а со ссылкой на *чье-то ограниченное восприятие.*

Такое повествование, когда рассказчик отказывается от непосредственного проникновения

внутрь психики, а ссылается на чужое восприятие, производит впечатление более объективного.

Чисто объективный способ изображения психологии (через восприятие главного героя) и приближающийся к нему способ описания от повествователя-наблюдателя, *сочетаясь*, дают в целом эффект отсутствия какой-либо субъективности и в этой сфере повествования.

Темпы развития объективного способа изображения в пространственной и психологической сферах повествования неравномерны; во второй они быстрее (ср. цифровые данные в разделах 8 и 9). Во многих рассказах 1885–1887 годов, где психология изображается уже вполне объективно, в пространственной сфере еще присутствует прежний субъективный повествователь. Но общая тенденция эволюции и в пространственной организации повествования, и в психологическом изображении ясна и определенна. Эта тенденция та же, что и в словесной сфере повествования.

10

Итак, однонаправленная эволюция пространственной и психологической сфер повествования

привела к созданию рассказа, где изображаемый мир целиком пропущен сквозь призму восприятия главного героя. Рисуется только то, что он чувствует, видит, знает.

Художественным микромиром такого рассказа становится воспринятый персонажами мир.

Эту способность чеховского повествования «перевоплощаться» в героя заметили уже современники. «Природа одарила его, — писал В. Л. Кигн-Дедлов, — редким, присущим только большим художникам даром, — так сказать, перевоплощаться в своих действующих лиц. <…> Чехов, как выдающийся актер, не играет ту или другую роль, а каким-то чудом, чудом истинного творчества, и телом и душой преображается в изображаемое лицо»[27].

«Нужно отдать здесь г. Чехову то, что ему принадлежит, — писал Г. Качерец, весьма невысоко оценивавший талант Чехова в целом, — способность его передавать изображаемые им лица поистине изумительна. Он не столько передает их, сколько переходит в них; это чисто актерская способность, в высшей степени редкая в писа-

[27] Примечания: 27

Кигн В. Л. Беседы о литературе // Книжки «Недели». 1891. № 1. С. 178.

теле»[28].

Мысль об изображении действительности через восприятие героя как об одном из основных принципов поэтики Чехова в позднейшей литературе утвердилась. Этот художественный прием справедливо входит в перечень главных черт чеховской манеры, которые обычно указываются в общих статьях, посвященных его стилю и мастерству[29]. (Правда, обычно эту черту распространяют на все творчество Чехова, что нуждается в некоторых поправках, — см. гл. III.)

В каких повествовательных формах осуществляется такое изображение?

Один из видов был рассмотрен выше на примере рассказа «Вор» (1883). Такое повествование, в которое проникает голос героя и которое на-

---

[28] Примечания: 28

Качерец Г. Чехов. Опыт. М., 1902. С. 53–54.

[29] Примечания: 29

Рыбникова М. А. Движение в повестях и рассказах Чехова // По вопросам композиции. М., 1924; *Сретенский Н.* Н. Из опыта по стилистике и поэтике // Известия Донского гос. ун-та. Т. VI. Ростов н/Д, 1925; Балухатый С. Д. Записные книжки Чехова // Литературная учеба, 1934. № 2; *Мышковская Л.* Творчество Чехова // Молодая гвардия. 1935. № 1; *еже.* Художественное мастерство Чехова-новеллиста // Октябрь. 1953. № 2; Гурбанов В.В. О синтаксисе прозы А. П. Чехова // Русский язык в школе, 1941. № 2; *Лежнев И.* Краткость — сестра таланта // Новый мир. 1955. № 5; *Герсон З.* И. Композиция и стиль повествовательных произведений Чехова // Творчество А. П. Чехова. М., 1956; *Белкин А.* Художественное мастерство Чехова-новеллиста // Мастерство русских классиков. М., 1959; *Лакшин В.* Художественное наследие Чехова сегодня // Вопросы

литературы. 1960. № 1; Берковский Н. Я. Чехов, повествователь и драматург // Статьи о литературе. М.; Л., 1962; Кузнецова М.А. П. Чехов. Вопросы мастерства. Ч. I, гл. «Мастерство психологического анализа». Свердловск, 1968, и мн. др.

сыщается его экспрессивно-речевыми формами, превращаясь в несобственно-прямую речь, продолжает развиваться в 1884–1885 годах. Образцом этого типа может служить повествование рассказа «Сон репортера»: «И он вдруг, к великому своему удивлению, начинает трещать по-французски. Ранее знал он только „mercі“, а теперь — на поди! Этак, чего доброго, и по-китайски заговоришь. Знакомых ужасно много… <…> И даже Пальмин тут… Проходит Ярон, Герсон, Кичеев… Шехтель и художник Чехов тащат его покупать цветы <…> Ему многое нужно разузнать от француженки, очень многое… Она так прелестна!» («Будильник», 1884, № 7).

Но все же голос героя проникает в повествование еще робко; доля «геройного» повествования в эти годы невелика и растет пока медленно.

Гораздо более распространен другой способ изображения мира через восприятие героя. Рассмотрим его на примере рассказа «Трифон» (1884).

«У Григория Семеновича Щеглова заломило в пояснице. Он проснулся и заворочался в постели.

— Настюша! — зашептал он <…>!

Ответа не последовало. Щеглов зашарил около

себя руками и не нашел никого».

Ощущения, мысли героя, то, что он увидел во дворе и в саду, описаны без примеси его экспрессии.

«На большом пространстве не было видно никого, кроме теленка, который, запутавши одну ногу в веревку, неистово прыгал. Щеглов пошел в сад. Там было тихо, светло. От темных кустов веяло сырьем, как из погреба».

Затем мысли героя изображаются при помощи внутреннего монолога, данного в форме прямой речи. «„А вдруг она в деревню ушла! — думал Григорий Семеныч, дрожа от беспокойства и холода. — Ежели ее в беседке нет, то придется в деревню посылать“. <…> „Я старый, дряхлый… — думал Григорий Семеныч. — Ей не сахар со мной…“»

Дальше чувства героя снова описываются в речи повествователя. «Послышались всхлипывания, затем поцелуи. По спине Щеглова от затылка до пяток пробежал мороз».

Так, чередуясь, повествование и прямая речь героя проходят через весь рассказ.

Оба вида речи направлены на одно — изображение внутреннего мира персонажа. Но они четко отделены друг от друга. Формальная граница —

кавычки — отражает разделение, существующее на самом деле.

Изображение в аспекте героя в 1883–1885 годах осуществляется в большинстве случаев именно таким образом.

В рассказе «В аптеке» («Петербургская газета», 1885, 6 июля, № 182) переживания больного Свойкина изображаются в двух видах речи.

«Свойкин был болен. Во рту у него горело, в ногах и руках стояли тянущие боли, в отяжелевшей голове бродили туманные образы, похожие на облака и закутанные человеческие фигуры. Провизора, полки с банками, газовые рожки, этажерки… он видел сквозь флер, а однообразный стук о мраморную ступку и медленное тиканье часов, казалось ему, происходили не вне, а в самой его голове…»

Несмотря на то, что описываются весьма сложные ощущения, возникающие в больном мозгу героя, повествование в этом отрывке сохраняет свою принадлежность рассказчику. Голос персонажа дан отдельно. «Сколько, должно быть, здесь ненужного балласта! — подумал Свойкин. — Сколько рутины в этих банках, стоящих тут только по традиции, и в то же время как все это солидно и внушительно!»

Таким образом, в 1883–1885 годах изображение в аспекте героя осуществляется в подавляющем большинстве случаев в рамках господствующего в это время у Чехова нейтрального повествования.

Мысли и чувства персонажа изображаются или в его внутреннем монологе, данном в виде прямой речи, или в нейтральном повествовании. Каждая из этих форм речи синтаксически замкнута. Границы между ними отчетливы.

11

К концу первого семилетия эти границы разрушаются. Голос героя из прямой речи проникает в речь повествователя и широким потоком вливается в нее. Рождается повествование, в котором сплавлены эти два вида речи, два разных голоса.

Ранее об эмоциях героя говорил своим языком повествователь. Теперь они вторгаются в повествование, минуя преобразующее посредничество.

В 1886 году такое повествование становится преобладающим. Из 42 рассказов, где изображение дано в аспекте героев, в 22 (52 %) повествование содержит несобственно-прямую речь, насыщается словом героев.

Повествование нового типа наполнено эмоциями и субъективными оценками персонажей. Но оно не субъективно: оценок рассказчика в нем нет. Однако именовать его нейтральным было бы неточно: нейтральным мы всюду называли повествование, не содержащее ничьих оценок.

Новое повествование, используя уже употреблявшийся нами термин, будем называть *объективным.*

Итак, *объективное* — это такое повествование, в котором устранена субъективность рассказчика и господствуют точка зрения и слово героя. (Именно такое значение придавал этому термину сам Чехов в известном письме от 1 апреля 1890 года, противопоставляя «субъективность» и изображение «в тоне» и «в духе» героев, — см. гл. II, 4.) Оно состоит из речи нейтрального рассказчика и речи, насыщенной лексикой и фразеологией героя.

В объективном повествовании слово ощущается как принадлежащее герою вследствие очевидной лексико-стилистической чуждости его повествователю.

«Выехали они со двора еще до обеда, а почина все нет и нет».

«Как молодому хотелось пить, так ему хочется

говорить. Скоро будет неделя, как умер сын, а он еще путем не говорил ни с кем… Нужно поговорить с толком, с расстановкой… <…> В деревне осталась дочка Анисья… И про нее нужно поговорить… Да мало ли о чем он может теперь поговорить? Слушатель должен охать, вздыхать, причитывать… А с бабами говорить еще лучше… Те хоть и дуры, поревут от двух слов» («Тоска». — «Петербургская газета», 1886, 27 января, № 26).

В начале отрывка еще ощущается литературность стиля повествователя («с толком, с расстановкой»), но к концу экспрессия языка героя заполняет повествование целиком.

«К выигрышу и к чужим успехам он относится безучастно, потому что весь погружен в арифметику игры, в ее несложную философию: сколько на этом свете разных цифр и как это они не перепутаются! <…> Соня провожает глазами прусака и думает о его детях: какие это, должно быть, *маленькие прусачата!»* («Детвора». — «Петербургская газета», 1886, 20 января, № 19).

В последнем примере не имеет значения, на самом ли деле данное слово принадлежит детскому языку, — важно, что оно ощущается как «детское».

Но гораздо чаще лексика персонажа по своим

стилистическим признакам не отличается от общелитературной, в русле которой движется речь повествователя. Несобственно-прямая речь ощущается благодаря другим — грамматическим — признакам. Широко вливаются в речь повествователя различные формы «эмоциональной речи» — инфинитивные и номинативные предложения, прерывистые цепи присоединительных конструкций, вопросительные и восклицательные предложения и т. п.

«Что Федосья Васильевна искала в ее сумке? Если действительно она, как говорит, нечаянно зацепила рукавом и рассыпала, то зачем же выскочил из комнаты красный Николай Сергеич? Зачем у стола слегка выдвинут один ящик? <…> Ее, благовоспитанную, интеллигентную и чувствительную девицу, заподозрили в воровстве и обыскали, как последнюю кухарку! <…> К чувству обиды присоединился невыносимый страх: что теперь будет? <…> Если ее могли заподозрить в воровстве, то, значит, могут и арестовать, вести под конвоем по улице, засадить в темную, холодную камеру с мышами и мокрицами, точь-в-точь в такую, в какой сидела княжна Тараканова. Кто заступится за нее?» («Переполох. Отрывок из романа». — «Петербургская газета», 1886, 3

февраля, № 33).

«И в один миг ее воображение нарисовало картину, которой так боятся дачницы: вор лезет в кухню, из кухни в столовую… серебро в шкафу… далее спальня… топор… разбойничье лицо… золотые вещи…» («В потемках. Из летних воспоминаний». — «Петербургская газета», 1886, 15 сентября, № 258).

Усиливаются в повествовании голоса героев — и, видимо, в связи с этим особенно распространяется прием «цитирования» слов из прямой речи персонажей.

«– Пусть волосы ваши станут дыбом, пусть кровь замерзнет в жилах и дрогнут стены, но истина пусть идет наружу! Ничего не боюсь!

Но истина не успела выйти наружу…» («Юбилей». — «Петербургская газета», 1886, 15 декабря, № 344).

«– Гм… Воздуху много и… и экспрессия есть, — говорит он. — Даль чувствуется, но… этот кусок кричит… Страшно кричит!

Игорь Саввич, довольный тем, что у него есть и *воздух, и* экспрессия…»(«Талант». — «Осколки», 1886, № 36).

Этот прием получил большое распространение

в прозе Чехова последующих лет[30].

Раньше внутренний мир персонажа представлял читателю или нейтральный повествователь, или сам герой своими монологами в форме прямой речи (см. гл. I, 10). К концу первого периода получает развитие третий ингредиент, ранее существовавший лишь в зачаточных формах, — несобственно-прямая речь. Появляются уже целые рассказы, построенные на чередовании этих речевых форм; сменяя одна другую, они образуют сложный художественный сплав.

Рассказ «Добрый немец» («Осколки», 1887, № 4 — под заглавием «Анекдот») начинается с изложения нейтрального повествователя.

«Иван Карлович Швей, старший мастер на сталелитейном заводе Функ и К°, был послан хозяином в Тверь <…>. Возвращаясь назад в Москву, он всю дорогу закрывал глаза и воображал себе, как он приедет домой, как кухарка Марья отво-

---

[30] Примечания: 30

См., например: «„Король бунтуется!“ — сказал дворник. В это время со двора опять послышался звонок. Взбунтовавшийся король досадливо сплюнул и вышел» («В сарае». — «Петербургская газета», 1887, 3 августа, № 210). «– Что же ты врешь, Азорка? Дурак! Дурак Азорка, черный дворовый пес…» («Огни». — «Северный вестник», 1888, № 6).

«– Что это ваш таинственный Митрополит Митрополитыч никуда не показывается? Пусть бы к нам пришел. Таинственный Ипполит Ипполитыч, когда вошел к нему Никитин, сидел у себя на постели» («Обыватели». — «Новое время», 1889, 28 ноября, № 4940).

рит ему дверь, а жена Наташа бросится к нему на шею и вскрикнет…»

Далее изображение дается в виде внутреннего монолога героя.

«„Она не ожидает меня, — думал он. — Тем лучше. Неожиданная радость слаще, чем ожидаемая…“ <…> „Я сейчас буду ее испугать“, — подумал Иван Карлович и зажег спичку…»

Нить повествования снова переходит к рассказчику.

«Но — бедный немец! — он сам испугался… Пока на его спичке разгоралась синим огоньком сера, он увидел следующее… На кровати, что ближе к стене, спала женщина, укрытая с головою, так что видны были одни только голые пятки… На другой кровати лежал громадный мужчина с большой рыжей головой и с длинными усами… <…> Сжег он одну за другой пять спичек — и картина представлялась все такою же невероятной, ужасной и возмутительной…»

В этом пассаже еще находим экспрессию самого рассказчика («бедный немец!»). Но уже дальше в изложение повествователя включается слово героя.

«Он плакал и думал о людской неблагодарности… Эта женщина с голыми пятками была

когда-то бедной швейкой, и он осчастливил ее, сделав женою ученого мастера, который у Функа и К° получает 750 рублей в год! <…> благодаря ему она стала щеголять в шляпах и турнюрах и даже Функу и К° не позволяла говорить ей ты…

<…> Дрожащею рукою он написал сначала письмо к родителям жены, живущим в Серпухове. Он писал старикам, что честный ученый мастер, которому Функ и К° платят 750 руб. в год, не желает жить с распутной женщиной, что родители свиньи и дочери их свиньи, что Швей желает плевать на кого угодно…»

В повествовательном уровне рассказа чередуются три основные формы: нейтральное повествование, внутренний монолог и объективное повествование. Это сочетание на долгие годы станет структурной основой чеховского рассказа и только в последние годы будет потеснено другими объединениями речевых форм.

В 1885–1886 годах продолжает унифицироваться тип нейтрального повествования (цифровые данные по 1886 году почти совпадают с данными 1885 года и поэтому в сводной таблице нами не приводятся).

Из столь многочисленных ранее видов отступлений рассказчика сохранились только два:

обращения к читателю и краткие высказывания-наблюдения, выраженные в афористической форме. Но и эти высказывания меняют свое качество — они теряют принадлежащий повествователю эмоциональный заряд, становятся вполне нейтральными.

«Раз в сознании человека в какой бы то ни было форме поднимается запрос о целях существования и является живая потребность заглянуть по ту сторону гроба, то уже тут не удовлетворят ни жертва, ни пост, ни мыканье с места на место» («Скука жизни». — «Новое время», 1886, 31 мая, № 3682).

«Как бы ни была зловеща красота, но она все-таки красота, и чувство человека не в состоянии не отдать ей дани» («Недобрая ночь». — «Петербургская газета», 1886, 3 ноября, № 302).

Обращения к читателю — теперь не более чем традиционные устойчивые формулы, не содержащие никаких эмоций.

«Шестой час вечера. Один из достаточно известных русских писателей — будем называть его просто писателем -сидит у себя в кабинете и нервно кусает ногти» («Иван Матвеич». — «Петербургская газета», 1886, 3 марта, 60).

«Не застав барыньки дома, мой герой прилег

в гостиной на кушетку и принялся ждать» («Житейская мелочь». — «Петербургская газета», 1886, 29 сентября, № 267).

Все реже и реже употребляется в эти годы прием повествовательной маски (см. гл. I, 4). Непосредственно связанный с активным рассказчиком, он вместе с ним сходит со сцены к концу первого периода развития чеховской прозы.

В это время в повествовании возникает явление, возможное только в переходный период. Это — проникновение голоса героя в обращения к читателю.

«Скучно, читатель, просыпаться в одинокой, болезненной старости, когда плохо спится, болит все тело, а душа чувствует осенний холод!» («Нахлебники». — «Петербургская газета», 1886, 8 сентября, № 246).

Такой феномен мог появиться именно в период сосуществования старого и нового: повествование еще не освободилось от субъективности рассказчика, но геройный аспект в нем уже силен, он проникает всюду — даже в такой оплот субъективного стиля, как прямые обращения повествователя.

В самом конце 1886 года Чехов поместил в «Петербургской газете» рассказ «Заказ». Герою

его, Павлу Сергеичу, редактор поручил написать святочный рассказ «пострашнее и поэффектнее». Текст произведения Павла Сергеича приводится. Это — блестящая пародия Чехова на приемы уголовного рассказа «с моралью», характерного для малой прессы 80-х годов. Пародируется фабула, сюжет, типичные персонажи, повествовательная техника.

«Ушаков и Винкель были молоды, почти одних лет, и оба служили в одной и той же канцелярии. Ушаков был женоподобен, нежен, нервен и робок. Винкель же, в противоположность своему другу, пользовался репутацией человека грубого, животного, разнузданного и неутомимого в удовлетворении своих страстей. Это был такой редкий и исключительный эгоист, что я охотно верю тем людям, которые считали его психически ненормальным. Ушаков и Винкель были дружны. Что могло связать эти два противоположных характера, я решительно не понимаю. <…> Пикантная женщина была достаточно развращена и практична, чтобы суметь возбудить в обоих мальчиках ревность, а ничто так не обогащает женщин, как ревность любовников. Робкий и застенчивый Ушаков скрепя сердце терпел соперника, животный же и развратный

Винкель, как и следовало ожидать, дал полную волю своему чувству» («Петербургская газета», 1886, 8 декабря, № 337).

Повествование полно прямых оценок, выступлений рассказчика со своим «я», афоризмов. Пародируются те черты повествовательной манеры, от которых Чехов теперь отошел совершенно. Эти приемы ощущаются им уже как литературно враждебные.

Рассказы с повествованием раннего типа становятся у него редкостью[31].

Современный критик, который знакомился в 1887 году с Чеховым по сборникам «Пестрые рассказы» и «В сумерках» и от которого подавляющее большинство произведений раннего Чехова было скрыто, воспринимал, например, концовку «Кошмара» как какое-то исключение: «Редки и те случаи, когда автор меняет роль повествователя на роль моралиста и настойчиво подчеркивает вывод, вытекающий из рассказа»[32]. Рассуждения повествователя настолько изменились, что в

---

[31] Примечания: 31

«Отрава», «Юбилей». Блестящим образцом «старой манеры» Чехова может служить «Роман с контрабасом».

[32] Примечания: 32

Арсеньев К. Беллетристы последнего времени // Вестник Европы. 1887. Кн. 12. С. 775.

рассказах 1886–1887 годов они не кажутся критику проявлением субъективности: «Отступления от нити рассказа проникнуты почти всегда тем же настроением, как и самый рассказ, и не режут слух читателей»[33].

Разделение повествования на рассуждение, описание и изложение событий традиционно для литературных произведений. Такая градация существовала уже в древней русской литературе[34]. Во второй половине XIX века перегородки между этими подразделениями рушатся. Одним из пионеров нового, «слитного» повествования был Чехов. Его проза 1890-х и 1900-х годов дает образцы повествования, где ни один из этих элементов не может быть выделен в чистом виде. Начался этот процесс в 1886–1887 годах (ранее, как мы видели, эти разграничения были отчетливы), и связан он с развитием повествования «в тоне» героя, когда все изображаемое объединено его восприятием, окрашено его эмоциями.

Среди рассказов-сценок в прежнем стиле

---

[33] Примечания: 33

Арсеньев К. Беллетристы последнего времени // Вестник Европы. 1887. Кн. 12. С. 775.

[34] Примечания: 34

См. об этом: Трубецкой Н. С. «Хожение за три моря Афонасия Никитина» как литературный памятник // Michigan Slavic Materials: Three philological studies. Trubetzkoy N. S. Ann Arbor. 1963. № 3. P. 23–51.

выполнены только «Предложение» и отчасти «Беседа трезвого с пьяным чертом». «Ах, как жалко, что вы не знаете княжны Веры! <…> Ах, какою надо быть деревянной скотиной, чтобы не чувствовать себя на верху блаженства, когда она говорит, смеется. <…> А читательница, ожидавшая мелодраматического конца, может успокоиться» («Предложение». — «Сверчок», 1886, № 41). В остальных сценках, среди которых «Неудача», «Длинный язык», «Счастливчик», — нейтральное повествование.

Доля рассказов от 1-го лица до 1886 года неуклонно снижалась. В 1882 году они составили 36 % общего числа произведений, в 1883-м — 17, в 1884-м — 11, в 1885-м — только 9 %. (Хотелось бы поставить этот процесс в зависимость от общей тенденции к объективному повествованию.)

В 1886 году этот процент несколько повысился (до 13). Но зато претерпел изменения самый тип повествования.

Как явствует из статистического обследования по предложенной сетке (см. сводную таблицу), общая эволюция повествования затронула рассказы от 1-го лица менее всего. Если отступления и обращения к читателю в структуре повествования этих рассказов играют все меньшую роль, то

развернутые высказывания, характеристики, а также слова-оценки сохраняются почти в прежнем количестве. Но изменения в повествовании все-таки произошли.

Они связаны с проблемой характерологии рассказчика.

В рассказах от 1-го лица 1880–1885 годов рассказчик почти всегда фигура, сходная с персонажами. Это человек из их среды («Двое в одном», «Торжество победителя», «Страшная ночь», «Оба лучше»). В этом смысле он близок к обывателю, в костюм которого облекается повествователь в рассказах в 3-м лице.

Теперь рассказчик чаще всего лицо, близкое к автору. Он не участвует в событиях. Это или человек, наблюдавший жизнь героя долгое время («Хорошие люди»), или его собеседник («Святой ночью»), или человек, явившийся свидетелем одного эпизода в жизни персонажа («Пустой случай», «Агафья»). Иногда он даже не скрывает своего писательства: «В настоящее время, когда я оканчиваю этот рассказ, он (герой рассказа. — Ал. Ч.) сидит у меня в гостиной. <…> Я подаю ему этот рассказ и прошу прочесть. <…> Окончив, он начинает шагать из угла в угол.

— Чем же кончить? — спрашиваю я его» («Рас-

сказ без конца». — «Петербургская газета», 1886, 10 марта, № 67).

Г. А. Бялый, исходя из идейно-тематических предпосылок, среди «тургеневских» рассказов Чехова называет один из рассказов от 1-го лица 1886 года — «Агафью»[35].

Сходство обнаруживается и в облике повествователя. Это рассказчик-наблюдатель тургеневского типа. Ранее такой тип рассказчика у Чехова встречался крайне редко («Последняя могиканша», отчасти «Приданое»). Теперь он преобладает[36]. (Ср. произведения с рассказчиком прежнего типа — «Ночь перед судом», «Мой домострой».) Его повествование наполняется размышлениями, предысториями героев, развернутыми пейзажами. Рассказчик открыто

---

[35] Примечания: 35

1 *Бялый Г.* А. Чехов и «Записки охотника» // Ученые записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. Герцена. Т. 67. Л., 1948.

[36] Примечания: 36

Сходство типа рассказчика ни в коей мере не означает близости к тургеневской поэтике. Знаменитое описание майского вечера в «Агафье», восхитившее когда-то Григоровича, совершенно не похоже на пейзажи Тургенева (редкость реалий, световые пятна, отсутствие разработки каждого из предметных мотивов, сочетание разномасштабных деталей: вилы, собачка, облака; строгая привязанность к воспринимающему лицу; сниженность сравнений: «словно обгрызенный край берега» и т. д.). «Помню, я лежал на рваной, затасканной полости почти у самого шалаша, от которого шел густой и душный запах сухих трав. Положив руки под голову, я глядел вперед себя. У ног моих лежали деревянные вилы. За ними черным пятном резалась

в глаза собачонка Савки Кутька, а не дальше как сажени на две от Кутьки земля обрывалась в крутой берег речки. Лежа, я не мог видеть реки. Я видел только верхушки лозняка, теснившегося на этом берегу, да извилистый, словно обгрызенный край противоположного берега. Далеко за берегом, на темном бугре, как испуганные молодые куропатки жались друг к другу избы деревни, в которой жил мой Савка. За бугром догорала вечерняя заря. Осталась одна только бледно-багровая полоска, да и та стала подергиваться мелкими облачками, как уголья пеплом» («Новое время», 1886, 15 марта, № 3607).

демонстрирует свое поэтическое видение мира.

По отношению к слову это уже не сказ. В этом смысле такие рассказы предвосхищают поздние чеховские рассказы от 1-го лица, где нет установки на чужую речь — главного, по М. Бахтину, признака сказа («Рассказ неизвестного человека», «Дом с мезонином», «О любви»).

По своим языковым особенностям рассказы от 1-го лица теперь близки к другим рассказам 1885–1886 годов. Они начинают терять свое исключительное положение, подчиняясь общим тенденциям и процессам.

В 1886 году преобладание нового типа повествования — объективного — еще незначительно. Оно становится явным в следующем, 1887 году — последнем году «многописания». Из 33 рассказов 1887 года, где изображение дается в аспекте героев, в 19 (57 %) повествование включает в себя субъектно-оценочные формы речи, принадлежащие персонажам, то есть большинство таких рассказов теперь сделано, выражаясь терминами Чехова, не только «в духе» героев, но и в их «тоне».

Гораздо большее место занимает объективное повествование и среди всех произведений вообще. Рост удельного веса этого типа повествования

хорошо виден из следующих статистических данных: 1881–1882 годы — 0 %, 1883-й — 3, 1884-й — 6, 1885-й — 8, 1886-й — 24, 1887-й — 30 %.

Окончательное развитие и завершение тип повествования, насыщенного голосами героев, получил в позднейшей прозе Чехова.

Глава II
Объективная манера
(1888–1894 годы)

Если вас изучение человеческой физиономии, чужой жизни интересует больше, чем изложение собственных чувств и мыслей; если, например, вам приятнее верно и точно передать наружный вид не только человека, но простой вещи, чем красиво и горячо высказать то, что вы ощущаете при виде этой вещи или этого человека, – значит вы объективный писатель…

И. Тургенев

1

В 1887 году объективное повествование, уже сложившееся — в основных чертах к этому времени, распространяется значительно шире, чем в любой из предшествующих годов. Но в абсолютном смысле оно занимает еще небольшое место — в этой манере выполнено менее трети всех рассказов года.

Что же произошло с чеховским повествованием в следующем, 1888 году?

Год был переломный. Он засвидетельствовал напряженные размышления Чехова над тем, *как продолжать.*

Обращение в это время к большому жанру, несомненно, продиктовано стремлением отыскать новые формы, выйдя за пределы своего новеллистического опыта. Чехов работает над романом; пишет повесть «Степь», и в повести этой появляются действительно новые, доселе у него не встречавшиеся принципы строения повествования (см. гл. III, 6-10). Вместе с этим возникает и возможность выбора — повествование новых его рассказов могло пойти по прежней дороге, изведанной в 1885–1887 годах, или устремиться

по новой, открытой в этой повести.

Оно пошло по пути старому — в следующих произведениях 1888 года и в дальнейшем продолжала совершенствоваться система объективного повествования.

В 1888 году было написано девять художественных произведений. Из них два — от 1-го лица («Красавицы» и «Огни») и семь — в 3-м лице: «Спать хочется», «Неприятность», «Именины», «Припадок», «Сапожник и нечистая сила», «Пари», «Степь».

В шести из них (во всех рассказах, за исключением *повести* «Степь») пространственно-психологическое изображение дано в аспекте центрального героя. Именно в таких рассказах прежде всего (см. гл. I, 11) и развивалось объективное повествование.

Но если в 1887 году объективное повествование обнимает 57 % таких рассказов, то в 1888 году — уже 100: все шесть выполнены в объективной манере. Скачок достаточно резкий. Другой вид повествования в рассказах с главенством центрального героя в 1888 году как бы не мыслится. Абсолютный рост (то есть среди всех произведений года) объективного повествования тоже очень значителен: с 30 % в 1887-м до 75 % в 1888-м

году. Изменилось не только число рассказов с повествованием, насыщенным голосами героев. Переменилось само соотношение этих голосов и речи повествователя внутри рассказа.

В рассказах 1884–1887 годов несобственно-прямая речь занимает количественно небольшое место. Чаще всего это вкрапления отдельных слов или словосочетаний, одиночных предложений.

Теперь голос героя более активен. Несобственно-прямая речь составляет уже цепи предложений, обнимает целые абзацы и еще более крупные речевые единства.

«Несколько минут она молча, с открытым ртом и дрожа всем телом, глядела на дверь, за которою скрылся муж, и старалась понять: что значит это бегство? Есть ли это один из тех приемов, которые употребляют в спорах фальшивые люди, когда бывают неправы, или же это есть оскорбление, обдуманно нанесенное ее самолюбию? Как понять? Если муж берет подушку и уходит из спальни, то не значит ли это, что в данную минуту он не любит своей жены, смеется над ней, презирает ее гнев и слова? Ольге Михайловне припомнился ее двоюродный брат офицер, веселый малый, который часто со смехом рассказывал ей, что когда ночью „супружница начинает пилить“ его, то

он обыкновенно берет подушку и, посвистывая, уходит к себе в кабинет, а жена остается в глупом и смешном положении. Этот офицер женат на богатой, капризной и глупой женщине, которую он не уважает и только терпит» («Именины». — «Северный вестник», 1888, № 11).

«Ему всегда было обидно, что не все люди одинаково живут в больших домах и ездят на хороших лошадях. Почему, спрашивается, он беден? Чем он хуже Кузьмы Лебядкина из Варшавы или тех барышень, которые ездят в каретах? У него такой же нос, такие же руки, ноги, голова, спина, как у богачей, так почему же он обязан работать, когда другие гуляют? Почему он женат на Марье, а не на даме, от которой пахнет духами? В домах богатых заказчиков ему часто приходится видеть красивых барышень, но они не обращают на него никакого внимания и только иногда смеются и шепчут друг другу: — „Какой у этого сапожника красный нос!“ Правда, Марья хорошая, добрая, работящая баба, но ведь она необразованная, одевается грязно, рука у нее тяжелая, бьется больно, голос визгливый, пронзительный, а когда приходится говорить при ней о политике или о чем-нибудь умном, то она всякий раз вмешивается и несет такую чепуху, что просто — срамота на

всю губернию!» («Сапожник и нечистая сила». — «Петербургская газета», 1888, 25 декабря, № 355).

(Картину роста в повествовании конца 80-х годов подобных языковых форм нельзя представить в точных цифрах — из-за невозможности установить достаточно отчетливые и бесспорные границы между речью повествователя и несобственно-прямой речью. Отсюда и очевидная невозможность найти статистическую единицу для подсчета.)

Собственно повествование состоит только из «авторского» текста произведения. В повествовательном уровне, взятом в целом, эта форма речи взаимодействует с «неавторскими» формами — диалогом и монологом, данным в виде прямой речи. Они служат для него фоном, на котором острее ощущаются те или иные экспрессивные качества повествования. Они являются базой для пополнения повествования чужим словом, которое иногда ощущается в повествовании как чужое только потому, что до этого оно встретилось в монологе или диалоге (см. гл. II, 7). Они, наконец, служат тем лексико-стилистическим камертоном, благодаря которому читатель безошибочно узнает слово героя в общем повествовательном потоке.

В рассказах 1888 года наблюдается интересное (и для Чехова в таких масштабах новое) явление сближения внутреннего монолога — прямой речи и внутреннего монолога — несобственно-прямой речи.

Границы между ними становятся условными — настолько, что часто без авторского указания уловить их невозможно. Проделаем такой эксперимент: запишем идущие в рассказе одно за другим повествование и внутренний монолог и попытаемся угадать, где стоят кавычки, обозначающие, что дальше — прямая речь.

«Ему почему-то казалось, что он должен решить вопрос немедленно, во что бы то ни стало, и что вопрос этот не чужой, а его собственный. Он напряг силы, поборол в себе отчаяние и, севши на кровать, обняв руками голову, стал решать: как спасти всех тех женщин, которых он сегодня видел? Порядок решения всяких вопросов ему, как человеку ученому, был хорошо известен. И он, как ни был возбужден, строго держался этого порядка <…> У него было очень много хороших приятелей и друзей, живших в номерах Фальцфейн, Галяшкина, Нечаева, Ечкина… Между ними немало людей честных и самоотверженных. Некоторые из них пытались

спасать женщин… Все эти немногочисленные попытки <…> можно разделить на три группы. Одни, выкупив из притона женщину, нанимали для нее номер, покупали ей швейную машинку, и она делалась швеей. И выкупивший, вольно или невольно, делал ее своей содержанкой, потом, кончив курс, уезжал и сдавал ее на руки другому порядочному человеку, как какую-нибудь вещь. И падшая оставалась падшею. <…> Третьи, самые горячие и самоотверженные, делали смелый, решительный шаг. Они женились. И когда наглое, избалованное или тупое, забитое животное становилось женою, хозяйкой и потом матерью, то это переворачивало вверх дном ее жизнь и мировоззрение, так что потом в жене и матери трудно было узнать бывшую падшую женщину. Да, женитьба лучшее, и, пожалуй, единственное средство» («Припадок». — «Памяти В. М. Гаршина. Художественно-литературный сборник». СПб., 1889).

«Он опять зашагал, продолжая думать. Теперь уж он поставил вопрос иначе: что нужно сделать, чтобы падшие женщины перестали быть нужны? Для этого необходимо, чтобы мужчины, которые их покупают и убивают, почувствовали безнравственность своей рабовладельческой

роли и ужаснулись. Надо спасать мужчин. Наукой и искусствами ничего не поделаешь <...> Как бы высоки ни казались науки и искусства, они все-таки составляют дела рук человеческих, они плоть от плоти нашей, кровь от крови. Они больны тем же, чем и мы, и на них прежде всего отражается наша порча. Разве литература и живопись не эксплуатируют нагого тела и продажной любви? Разве наука не учит глядеть на падших женщин только как на товар, который в случае надобности следует браковать? Для нравственных вопросов единственный выход — это апостольство» (там же[37]).

Найти черту, за которой речь повествователя, насыщенная словом героя, сменяется речью самого героя, чрезвычайно трудно. В каждом из примеров лексика и синтаксис всего отрывка в целом однородны и не распадаются на резко отличающиеся друг от друга части. (В первом отрывке прямая речь начинается со слов: «Все эти немногочисленные попытки», во втором — словами: «Наукой и искусствами...»)

Близкий к прямой речи, эмоциональный внут-

---

[37] Примечания: 37

Рассказ написан в 1888 г. (см. письма Чехова к А. Н. Плещееву от 3 и 13 ноября 1888 г.; дата цензурного разрешения сборника — 29 ноября 1888 г.).

ренний монолог господствует в повествовании и придает ему особый, напряженный, интонационный облик («Неприятность», «Именины», «Припадок»).

В тех редких случаях, когда повествователь передает в своей речи не внутренний монолог, а открытую, «внешнюю» речь персонажа, повествование еще ближе стоит к прямой речи.

2

Еще большую слиянность обнаруживает в 1888–1894 годах повествование в рассказах от 1-го лица.

У раннего Чехова в тексте рассказа от 1-го лица в большинстве случаев, наряду с повествованием рассказчика, существует и его внутренний монолог, данный в виде прямой речи.

«– Нет, это не он! — думал я, глядя на одного маленького человечка в заячьей шубенке. — Это не он! Нет, это он! Он!

Человечек в заячьей шубенке ужасно походил на Ивана Капитоныча, одного из моих канцелярских… <…>

Ах ты, тварь этакая! Я глядел на его рожицу и глазам не верил. Нет, это не он! Не может быть!

Тот не знает таких слов, как „свобода“ и „Гамбетта“ <…>

Теперь я посмотрел на его лицо.

— Неужели, — подумал я, — эта пришибленная, приплюснутая фигурка умеет говорить такие слова, как „филистер“ и „свобода“? А? Неужели? Да, умеет» («Двое в одном». — «Зритель», 1883, № 3).

К концу первого периода в рассказах от 1-го лица возникают более сложные виды изображения внутренней речи.

«Пробегая мимо, пес пристально посмотрел на меня, прямо мне в лицо, и побежал дальше.

— Хорошая собака… — подумал я. — Чья она? <…> Я пошел дальше. Пес за мной.

— Чья эта собака? — спрашивал я себя. — Откуда?

За тридцать — сорок верст я знал всех помещиков и знал их собак. Ни у одного из них не было такого водолаза. Откуда же он мог взяться здесь, в глухом лесу, на проселочной дороге?» («Страхи. Рассказ дачника». — «Петербургская газета», 1886, 16 июня, № 162).

Здесь уже сосуществуют прямая и непрямая формы передачи рассказчиком своих мыслей.

Начиная с 1886–1887 годов голос героя-рассказчика все больше проникает в повествование («Из

записок вспыльчивого человека», «Зиночка», «Новогодняя пытка»).

Теперь текст рассказов от 1-го лица уже не делится на слово рассказчика, данное в форме прямой речи, и его повествование[38]. Все размышления, эмоции рассказчика слиты в одном общем повествовательном потоке.

«Стоять и смотреть на нее, когда она пила кофе и потом завтракала, подавать ей в передней шубку и надевать на ее маленькие ножки калоши, причем она опиралась на мое плечо, потом несколько часов подряд ждать с нетерпением, когда снизу позвонит мне швейцар <…> — если б вы знали, как все это было для меня важно и полно интереса! <…> Я страдал вместе с нею, и мне приходило в голову — разрезать поскорее этот тяжелый нарыв, передать ей в письме все то, что говорилось в четверги за ужином, но меня останавливала жалость, и я страдал еще больше» («Рассказ неизвестного человека». — «Русская мысль», 1893, № 2).

Невиданный до сих пор в рассказах Чехова раз-

[38] Примечания: 38

Только в рассказах «Скучная история», «Красавицы» и «Страх» несколько раз находим остаточные явления прямой речи. Но эти 20–25 строк на все рассказы составляют ничтожный процент по отношению к повествованию всех произведений 1888–1894 гг.

мах приобретают диалог и открытый монолог. В таких рассказах, как «Пари», «Припадок», «Неприятность», «Именины», диалоги и монологи занимают большую часть некоторых глав, например всю вторую часть рассказа «Неприятность», около половины текста в «Именинах».

3

С точки зрения соотношения в слове авторской позиции и позиции героя объективное повествование подразделяется на два вида.

Первый — когда оценка, заключенная в слове героя, приближается к общей позиции автора.

«Она решила сейчас же найти мужа и высказать ему все: гадко, без конца гадко, что он нравится чужим женщинам <…> прячет от жены свою душу и совесть, чтобы открывать их первому встречному хорошенькому личику. Что худого сделала ему жена? В чем она провинилась? Наконец, давно уже надоело, что он постоянно ломается, рисуется, кокетничает, говорит не то, что думает <…> К чему эта ложь? Пристала ли она порядочному человеку? Если он лжет, то оскорбляет и себя, и тех, кому лжет, и не уважает того, о чем лжет. Неужели ему не понятно, что

если он кокетничает и ломается за судейским столом или, сидя за обедом, трактует о прерогативах власти только для того, чтобы насолить дяде-либералу, — неужели ему не понятно, что этим самым он ставит ни в грош и суд, власть, и всех, кто его слушает и видит?» («Именины». — «Северный вестник», 1888, № 11).

«Доктор растерялся и не знал, что сказать. Он понял, что фельдшер пришел к нему унижаться и просить прощения не из сознания вины <…> а просто из расчета <…> Что может быть оскорбительней для человеческого достоинства? <…>

Нужно было написать заявление в управу, но доктор все еще никак не мог придумать формы письма. Теперь смысл письма должен был быть таков: „Прошу уволить фельдшера, хотя виноват не он, а я“. Изложить же эту мысль так, чтобы вышло не глупо и не стыдно, — для порядочного человека почти невозможно» («Житейская мелочь». (В Собр. соч. — «Неприятность».) — «Новое время», 1888, 7 июня, № 4408).

Следует оговорить, что имеется в виду лишь общность направленности слова в таком типе речи, некоторая близость оценок героя и автора, но не их тождество. Сам Чехов протестовал против такого отождествления. «Если я преподношу Вам

профессорские мысли, — писал он А. Суворину по поводу „Скучной истории“, — то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. <…> Неужели Вы так цените вообще <…> мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их <…>?» (17 октября 1889 г.). Но он же подтверждал близость самых общих смысловых акцентов речей героя к авторским. «Если мне симпатична моя героиня Ольга Михайловна, либеральная и бывшая на курсах, то я этого в рассказе не скрываю, что, кажется, достаточно ясно. Не прячу я и своего уважения к земству, которое люблю, и к суду присяжных» (письмо А. Плещееву от 9 октября 1888 г.).

Выходя за пределы повествовательного уровня, отметим, что подобная речевая форма, несомненно, связана с поставленным в центре сюжета новым героем прозы Чехова конца 80-х — начала 90-х годов, ищущим истину и смысл жизни человеком, взволнованно и страстно размышляющим о главных проблемах бытия. Именно этим, как представляется, в значительной мере определяется, что данный (первый) вид объективного повествования в это время распространен гораздо шире, чем второй. Материал воздействует на форму.

Второй вид — это такое объективное повествование, в котором оценка, содержащаяся в речи героя, не совпадает с общей авторской позицией.

«Он дал волю дремоте, подпер тяжелую голову кулаком и стал думать о своей бедности, о больших домах, каретах, о сотенных бумажках… Что ни говорите, а сладко воображать, как у ненавистных богачей трескаются дома, дохнут лошади, линяют шубы и шапки, как богачи мало-помалу превращаются в бедняков, а бедный сапожник становится богатым заказчиком!»[39] («Сапожник и нечистая сила». — «Петербургская газета», 1888, 25 декабря, № 355).

Эти в смысловом отношении разнонаправленные виды объективного повествования с точки зрения чисто лингвистической базируются на одной и той же речевой форме — несобственно-прямой речи. Это определяет стилистическое единство повествования в пределах художественной системы.

---

[39] Примечания: 39

Еще более отчетливо это различие позиций видно в другом варианте этого текста, сделанном Чеховым для первого тома Собрания сочинений в 1899 г.: «Как было бы хорошо, если бы у этих, черт их подери, богачей потрескались дома, подохли лошади, полиняли их шубы и собольи шапки! Как бы хорошо, если бы богачи мало-помалу превратились в нищих, которым есть нечего, а бедный сапожник стал бы богачом и сам бы куражился над бедняком-сапожником накануне Рождества».

Текст рассказа с объективным повествованием в 1884–1887 годах распадается на четыре отчетливо различимых речевых потока:

1) речь нейтрального повествователя;

2) речь повествователя, насыщенная словом героя;

3) внутренний монолог;

4) диалог.

Чем ближе к концу 80-х годов, тем больше а) сякнет первый поток; б) за его счет растет второй; в) сближаются второй и третий; г) увеличивается четвертый. Как мы видели, в рассказах 1888 года эти тенденции осуществились наиболее полно.

Новые повествовательные принципы окончательно сложились уже к 1887 году. Этот год дал законченные образцы новой повествовательной системы и с точки зрения качества повествования многих рассказов вполне мог бы считаться началом нового периода. Но количественно новые принципы в 1887 году полного преобладания еще не получили. Это произошло только в 1888 году, когда они проявились с необычайной последовательностью в большинстве произведений года. 1888 год, таким образом, становится началом нового — второго — периода в развитии повествования Чехова. Этот период охватывает

время с 1888 по 1894 год.

4

Окончательную победу объективное повествование одержало в 1889–1890 годах. В эти два года оно обнаруживается во всех 100 % рассказов в 3-м лице.

Именно в 1890 году Чехов сформулировал свое эстетическое кредо, свой основной художественный принцип — принцип объективности.

Об устранении субъективности, «личного элемента», и о требовании объективности Чехов в конце 80-х — начале 90-х годов писал многократно.

«Когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее, — советовал он Л. А. Авиловой 19 марта 1892 года, — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисуется рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны». В следующем письме к тому же адресату он уточнял свою мысль: «Как-то я писал Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно

страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» (Л. А. Авиловой, 29 апреля 1892 г.).

Что же такое объективность в чеховском ее понимании? В известном письме к А. С. Суворину от 1 апреля 1890 года Чехов говорит об этом достаточно ясно: «Вы браните меня за объективность <…> Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Ведь чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам».

Очевидно, что объективность Чехов понимал прежде всего как изображение «в тоне» и «в духе» героев. Такая манера противополагается здесь «субъективности».

Действительно, ведь о субъективной манере говорят тогда, когда автор открыто проявляет свои симпатии и антипатии, когда он, как, например, Тургенев (по словам Добролюбова), «рассказывает о своих героях как о людях, близких ему <...> и с нежным участием, с болезненным трепетом следит за ними, сам страдает и радуется вместе с лицами, им созданными»[40], и его голос включен в повествование в виде субъектно-оценочных форм речи. Когда же рассказ ведется под углом зрения героя и открытым, высказанным прямо авторским оценкам не остается места, повествование приобретает характер «безавторского», предельно объективного.

5

Способ организации повествования, обнаруженный в произведениях 1888 года, очень последовательно выдержан во всех рассказах 1889–1894 годов. В этих рассказах находим утверждение и развитие принципов повествования первого года нового периода.

---

[40] Примечания: 40

Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? // Собр. соч.: В 9 т. Т. IV. М.; Л., 1962. С. 309.

1. В повествовании периода 1889–1894 годов несобственно-прямая речь, как и в рассказах 1888 года, также охватывает крупные речевые единства (см., например, все начало — до встречи с доктором — в рассказе «Княгиня», вторую половину рассказа «Учитель словесности» — 1894 года, первую главу «Гусева» и т. д.).

2. Обнаруживаются те же два вида объективного повествования (ср. гл. II, 3).

Примером первого (когда точки зрения автора и героя близки) может служить внутренний монолог дьякона из главы XV «Дуэли» (приводится в гл. II, 6) или фельдшера из рассказа «Черти» (в Собр. соч. — «Воры»): «Боже мой, как глубоко небо и как неизмеримо широко раскинулось оно над миром! Хорошо создан мир, только зачем и с какой стати, думал фельдшер, люди делят друг друга на трезвых и пьяных, служащих и уволенных и пр.? Почему трезвый и сытый спокойно спит у себя дома, а пьяный и голодный должен бродить по полю, не зная приюта?» («Новое время», 1890, 1 апреля, № 5061). (Ср. близкое к позиции автора слово рассказчика в некоторых монологах рассказов от 1-го лица — в «Скучной истории», «Рассказе старшего садовника», «Рассказе неизвестного человека».)

В качестве примера второго типа объективного повествования, то есть когда оценки героя, заключенные в слове, совершенно отличны от авторских, приведем отрывок из рассказа «Княгиня»:

«…и княгиня начинала думать, что, несмотря на свои 29 лет, она очень похожа на старого архимандрита и так же, как он, рождена не для богатства, не для земного величия и любви, а для жизни тихой, скрытой от мира, сумеречной, как покои…

Бывает так, что в темную келию постника, погруженного в молитву, вдруг нечаянно заглянет луч или сядет у окна келии птичка и запоет свою песню; суровый постник невольно улыбнется, и в его груди из-под тяжелой скорби о грехах, как из-под камня, вдруг польется ручьем тихая, безгрешная радость. Княгине казалось, что она приносила собою извне точно такое же утешение, как луч или птичка. <…> Вообще вся она, маленькая, хорошо сложенная, одетая в простое черное платье, своим появлением должна была возбуждать в простых, суровых людях чувство умиления и радости» («Новое время», 1889, 26 марта, № 4696).

3. Те же самые явления наблюдаются и при

сопоставлении повествования с другими видами речи, входящими в текст рассказа. Монолог и внутренний монолог, включенный в сферу речи повествователя, сближается с монологом, лежащим вне ее, выраженным в формах прямой речи.

«„Ах, что за огонь-девка, — думал фельдшер, садясь на сундук и отсюда глядя на танцы. — Что за жар! Отдай (все), да и мало…“

И он жалел: зачем он фельдшер, а не простой мужик? зачем на нем пиджак и цепочка с позолоченным ключиком, а не синяя рубаха с веревочным пояском?» («Черти». — «Новое время», 1890, 1 апреля, № 5061).

«Она тоже либералка, но в ее вольнодумстве чувствуется избыток сил, тщеславие молодой, сильной, смелой девушки, страстная жажда быть лучше и оригинальнее других… Как же могло случиться, что она полюбила Власича?

— Он — Дон-Кихот, упрямый фанатик, маньяк, — думал Петр Михайлович, — а она такая же рыхлая, слабохарактерная и покладистая, как я… Мы с ней сдаемся скоро и без сопротивления. Она полюбила его; но разве я сам не люблю его? Ведь я тоже люблю его, несмотря ни на что…» («Соседи». — «Книжки „Недели“», 1892, № 7).

4. Увеличивается объем диалога (в соотношении с собственно повествованием). Так, в «Дуэли» есть главы (III, VII, XIII), построенные почти по драматическому принципу; ремарки повествователя имеют здесь чисто служебное значение (ср.: «В усадьбе», «Княгиня», «Бабы» и др.).

6

В это время Чеховым была сделана попытка применить уже сформировавшуюся объективную повествовательную манеру к большому жанру. Это была повесть «Дуэль» (1891).

Необычным для Чехова в этом произведении было и сюжетное построение. «Композиция его, — писал он, — немножечко сложна»[41]. До этого во всех произведениях, включая и повесть «Степь», в которой формально «через все главы <…> проходит одно лицо»[42], фабульный материал был сконцентрирован вокруг одного героя. В «Дуэли» впервые этот материал был рассредоточен, поделен между несколькими персонажами.

---

[41] Примечания: 41
Письмо к А. С. Суворину от 6 августа 1891 г.

[42] Примечания: 42
Письмо к Д. В. Григоровичу от 12 января 1888 г.

Всякая глава дается в аспекте одного из персонажей — Лаевского, Самойленко, дьякона, Надежды Федоровны.

Каким же образом строится повествование? Принцип его организации совершенно такой же, что и в чеховских новеллах, с той лишь разницей, что здесь в качестве однородного единства вместо новеллы выступает глава, которая строится, как новелла, — вокруг центрального героя. Повествование каждой главы, если она не состоит целиком из диалогов, насыщается словом того персонажа, в аспекте которого она дается. Приведем несколько примеров, показывающих, как повествование наполняется лексикой и интонациями разных героев.

1. Лаевский (гл. II[43]):

«И он подумал, что питье кофе — не такое уж замечательное событие, чтобы из-за него стоило делать озабоченное лицо, и что напрасно она потратила время на модную прическу, так как нравиться тут некому и не для чего <...>. Воображение его рисовало, как он садится <...> в поезд и едет. Здравствуй, свобода! Станции мелькают одна за другой, воздух становится все холоднее и

[43] Примечания: 43
Деление на главы дается, как и текст, по газетному варианту.

жестче, вот березы и ели, вот Курск, Москва… В буфетах щи, баранина с кашей, осетрина, пиво, одним словом, не азиятчина, а Россия, настоящая Россия. Пассажиры в поезде говорят о торговле, новых певцах, о франко-русских симпатиях; всюду чувствуется культурная, интеллигентная жизнь… Скорей, скорей! Вот наконец Невский, Большая Морская, а вот Ковенский переулок, где он жил когда-то со студентами, вот милое, серое небо, моросящий дождик, мокрые извозчики…» («Новое время», 1891, 22 октября, № 5621).

2. Надежда Федоровна (гл. X):

«Она будет с плачем умолять его, чтобы он отпустил ее, и если он будет противиться, то она уйдет от него тайно. Она не расскажет ему о том, что произошло. Пусть он сохранит о ней чистое воспоминание. <…> Она будет жить где-нибудь в глуши, работать и высылать Лаевскому „от неизвестного“ деньги, вышитые сорочки, табак и вернется к нему только в старости и в случае, если он опасно заболеет и понадобится ему сиделка. Когда в старости он узнает, по каким причинам она отказалась быть его женой и оставила его, он оценит ее жертву и простит» («Новое время», 1891, 12 ноября, № 5642).

3. Дьякон (гл. XI):

«Дьякону стало жутко. Он подумал о том, как бы бог не наказал его за то, что он водит компанию с неверующими <…>. Какою мерою нужно измерять достоинства людей, чтобы судить о них справедливо? Он вспомнил своего врага, инспектора духовного училища, который и в бога веровал, и на дуэлях не дрался, и жил в целомудрии, но когда-то кормил дьякона хлебом с песком и однажды едва не оторвал ему уха. Если человеческая жизнь сложилась так немудро, что этого жестокого и нечестного инспектора, крав-шего казенную муку, все уважали и молились в училище о здравии его и спасении, то справедливо ли сторониться таких людей, как фон Корен и Лаевский, только потому, что они неверующие?» («Новое время», 1891, 26 ноября, № 5656).

Объективное повествование, таким образом, присутствует не только в произведениях, выдержанных в аспекте главного героя, как это было до 1888 года. Оно распространилось теперь и на вещи, сюжет которых не сконцентрирован вокруг одного героя.

Второй попыткой применить некоторые приемы объективной манеры к большим повествовательным массивам была «Палата № 6» (1892).

В десяти главах из девятнадцати[44] находим объективное повествование, насыщенное мыслью и словом главного героя.

«Чтобы заглушить мелочные чувства, он спешил думать о том, что и он сам, и Хоботов, и Михаил Аверьяныч должны рано или поздно погибнуть, не оставив в природе даже отпечатка. <…> Все — и культура, и нравственный закон — пропадет и даже лопухом не порастет. Что же значат стыд перед лавочником, ничтожный Хоботов, тяжелая дружба Михаила Аверьяныча? все это вздор и пустяки» (гл. XV).

«Но как же часы? А записная книжка, что в боковом кармане? А папиросы? Куда Никита унес платье? Теперь, пожалуй, до самой смерти уже не придется надевать брюк, жилета и сапогов. Все это как-то странно и даже непонятно в первое время» (гл. XVII).

Еще в четырех главах обнаруживаются голоса других персонажей.

«Иван Дмитрич Громов <…> всегда возбужден, взволнован и напряжен каким-то смутным, неопределенным ожиданием. Достаточно малейшего шороха в сенях или крика на дворе, чтобы

---

[44] Примечания: 44

Имеется в виду деление на главы, сделанное Чеховым для сб. «Палата № 6» (СПб., 1893); текст дается также по этому изданию.

он поднял голову и стал прислушиваться: не за ним ли это идут? Не его ли ищут?» (гл. I).

«…он все сводит к одному: в городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов, оно ведет тусклую, бессмысленную жизнь, разнообразя ее насилием, грубым развратом и лицемерием; подлецы сыты и одеты, а честные питаются крохами; <…> нужно, чтоб общество сознало себя и ужаснулось» (гл. II).

«Михаил Аверьяныч <…> громко говорил, что не следует ездить по этим возмутительным дорогам. Кругом мошенничество! То ли дело верхом на коне: отмахаешь в один день сто верст и потом чувствуешь себя здоровым и свежим. А неурожаи у нас оттого, что осушили Пинские болота. Вообще беспорядки страшные» (гл. XIII).

Такое повествование обычно для 1888–1894 годов. Но некоторыми своими чертами «Палата № 6» выбивается из типичной для второго периода повествовательной манеры.

В первых четырех и самом начале пятой главы, наряду с нейтральным повествователем и «голосом» Ивана Дмитрича Громова, обнаруживается повествователь, совершенно несвойственный прозе этих лет. Причем далее, начиная с главы пятой и включая последнюю, девятнадцатую

главу, повествователь в этом «лике» больше не выступает.

В чем же необычность этого повествователя?

Во-первых, его речь содержит эмоциональную оценку изображаемого. Эта оценка проявляется не только в окраске лексики или в интонации, но и в са́мой прямой форме:

«…осанка у него внушительная и кулаки здоровенные. Принадлежит он к числу тех простодушных, положительных, исполнительных и *тупых людей…»*

«Странный слух!»

«Мне нравится его широкое скуластое лицо <…>. *Нравится мне он сам,* вежливый, услужливый и необыкновенно деликатный…»

Этот повествователь, как видно из последнего примера, персонифицирован. Он выступает от своего «я», обращается к читателю, приглашая его, например, осмотреть больничные помещения, сообщает о своем знакомстве с персонажами, ссылается на свои предыдущие высказывания

или последующее изложение[45].

«Если *вы* не боитесь ожечься о крапиву, то пойдемте по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри. Отворив первую дверь, входим в сени».

«О чем, бывало, не заговоришь с ним…»

«Сосед с левой стороны у Ивана Дмитрича, как *я уже сказал…*»

«Насколько это верно, не знаю…»

«В какое смятение приходят больные всякий раз при появлении пьяного, улыбающегося цирюльника, мы говорить не будем».

Во второй период у Чехова были вещи, предвосхищавшие поэтику третьего. Например, повествователя, выступающего с философско-лирическими монологами, находим в «Степи» (1888 г.; см. гл. III). Но повествователь первых пяти глав «Палаты № 6» не похож на близкого к автору повествователя третьего периода, он

---

[45] Примечания: 45

Эту необычную для зрелого Чехова особенность повествования в «Палате № 6» заметил еще А. Дерман. Считая, что в целом в своей манере Чехов сознательно отталкивался от Тургенева, А. Дерман находил, что в «Палате № 6» Чехов применил «и типично тургеневский обзор прошлой жизни героев, и их подробную психологическую характеристику, и неторопливое начало, а в последнем даже это характерное старолитературное предложение к читателю, точно к живому собеседнику, пройтись вместе с автором по месту действия» (Творческий портрет Чехова. М.: Мир, 1929. С. 260).

значительно превосходит его в степени субъективности. Это не предвосхищение, а скорее своеобразный рецидив. По своим качествам рассказчик «Палаты № 6» очень напоминает активного повествователя первого периода, причем его начала, 1880–1882 годов (см. гл. I, 3–4).

Каждая большая повесть Чехова конца 80-х — начала 90-х годов — это всегда какой-то эксперимент, поиски новых стилистических путей. В числе прочих причин была, очевидно, и та, что в большом жанре Чехов был более свободен от давления своей собственной художественной системы, выработанной именно при работе в малых жанрах. Все новые черты повествования второго периода первоначально появились в больших повестях и появились в них раньше, чем в рассказах.

Но опыт «Палаты № 6» в прозе Чехова не нашел продолжения. За исключением одного случая[46], повествователь такого типа больше никогда не появлялся. Другие опыты новых форм — «Степь»

---

[46] Примечания: 46

В начале рассказа «В родном углу»: «Поезд уже ушел, покинув вас здесь, и шум его слышится чуть-чуть и замирает наконец… Около станции пустынно и нет других лошадей, кроме ваших. Вы садитесь в коляску — это так приятно после вагона — и катите по степной дороге… <…> Ваш кучер рассказывает что-то, часто указывая кнутом в сторону…» («Русские ведомости», 1897, 16 ноября, № 317).

(1888), «Три года» (1894) — были счастливей.

7

До сих пор структурные особенности повествования второго периода описывались как самостоятельные феномены. Как же эти черты проявляются в повествовании конкретного рассказа, если рассмотреть его по возможности целиком, не выбирая наиболее выразительных примеров? Как в повествовании целого рассказа ощущается основное качество — аспект героя? Как — сразу или постепенно — оно возникает и каков его удельный вес в общей повествовательной массе?

Любопытно установить, есть ли в повествовании слово других героев, кроме главного, или это исключено вовсе; проследить, как сочетаются в живой ткани произведения разные способы повествования; каким из этих способов описываются события, а каким — внутренний мир героя.

Рассмотрим все эти вопросы на примере повествования рассказа «Попрыгунья» («Север», 1892, № 1–2).

«На свадьбе у Ольги Ивановны были все ее друзья и добрые знакомые». Так начинается рассказ.

«– Посмотрите на него: не правда ли, в нем что-то есть? — говорила она своим друзьям, кивая на мужа и как бы желая объяснить, почему это она вышла за простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека».

Первая фраза рассказа чисто информационна. Но далее в повествовании уже есть оценка. Принадлежит она Ольге Ивановне (о том, что здесь несобственно-прямая речь, говорит указательное местоимение «это»). Еще неясно, с каких она дается позиций. Но одно видно сразу: оценка эта чрезвычайно категорична («очень обыкновенного и ничем не замечательного»).

Но, как можно убедиться уже из следующих фраз, такое оценочное повествование тоже не становится единственным способом изложения. В самом деле:

«Ее муж, Осип Степаныч Дымов, был врачом и имел чин титулярного советника. Служил он в двух больницах: в одной сверхштатным ординатором, а в другой — прозектором. Ежедневно от 9 часов утра до полудня оп принимал больных и занимался у себя в палате, а после полудня ехал на конке в другую больницу, где вскрывал умерших больных. Частная практика его была ничтожна, рублей на пятьсот в год».

К сообщенному не высказывается никакого отношения. Повествователь, ведущий рассказ, выступает как беспристрастный регистратор фактов, не вносящий в их изложение своей оценки.

Дальше читаем: «…в год. Вот и все. Что еще можно про него сказать?»

В вопросе слышится голос совсем не беспристрастный. Это не голос повествователя, только что рассказавшего о Дымове. В нем легко узнается та же мысль, которая была в первых фразах нашей пьесы, — мысль об «обыкновенности» Дымова. Теперь — выраженная в такой форме — она еще более наступательна. И принадлежать вопрос этот может только Ольге Ивановне. В этом убеждает и то, что дальнейшее рассуждение вводится противительной конструкцией, то есть опять-таки резко противопоставляются друзья Ольги Ивановны и Дымов: «А между тем Ольга Ивановна и ее друзья и добрые знакомые были не совсем обыкновенные люди. Каждый из них был чем-нибудь замечателен и немножко известен…» Повествователь знакомит читателя с этими друзьями. Но — это чувствуется сразу — говорит о них с чужого голоса. «Каждый из них был чем-нибудь замечателен и немножко известен, имел уже имя и считался знаменитостью или же хотя и не был

еще знаменит, но зато подавал блестящие надежды. Артист из драматического театра, большой, давно признанный талант <…> певец из оперы <…> со вздохом уверявший Ольгу Ивановну, что она губит себя: если бы она не ленилась и взяла себя в руки, то из нее вышла бы замечательная певица; затем несколько художников и во главе их жанрист, анималист, пейзажист Рябовский <…>; он поправлял Ольге Ивановне ее этюды и говорил, что из нее, быть может, выйдет толк; затем виолончелист, у которого инструмент плакал и который откровенно сознавался, что из всех знакомых ему женщин умеет аккомпанировать одна только Ольга Ивановна; затем литератор, молодой, но уже известный, писавший повести и пьесы, рассказы. Еще кто? Ну, еще Василий Васильич, барин, помещик, дилетант-иллюстратор и виньетист, сильно чувствовавший старый русский стиль, былину и эпос; на бумаге, на фарфоре и на закопченных тарелках он производил буквально чудеса».

Принадлежность характеристик самим же героям, не говоря уж о случаях, где об этом сказано прямо («говорил, что из нее, быть может, выйдет толк»), ощущается благодаря чуждой повествователю фразеологии («инструмент плакал»), в

которой угадывается стиль персонажей. Разговорность формы вопроса и ответа («еще кто? Ну, еще Василий Васильич, барин») подтверждает, что повествователь подчинился героине, — слышатся живые интонации Ольги Ивановны, непринужденно болтающей с читателем, виден жест. Она демонстрирует свой салон.

И когда после всего этого снова говорится о Дымове: «среди этой артистической, свободной и избалованной судьбою компании <…> вспоминавшей о существовании каких-то докторов только во время болезни и для которой имя Дымов звучало так же безразлично, как Сидоров или Тарасов, — 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 бородка», — то читателю уже совершенно ясно, кому это так казалось. В том, что это представлялось именно приятелям Ольги Ивановны и ей самой, окончательно убеждает уже следующая фраза: «Впрочем, если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола».

Таким образом, нейтральное изложение повествователя уже с первых строк рассказа впи-

тывает слово и мысль героини. В первой главе все освещается с ее точки зрения — так, как она сама представляет свою и чужую жизнь.

Во второй главе влияние героини усиливается. Повествование все больше насыщается ее словами и выражениями — эмоционально окрашенной лексикой, фразеологией художнической богемы. Это ощущается тем сильнее, что в конце первой главы в большом монологе Ольги Ивановны дается несколько образчиков ее речевой манеры («судьба бывает так причудлива», «влюбилась адски», «лицо обращено к нам в три четверти, плохо освещено»), и ее стиль теперь узнается легче.

Итак, начало главы: «Ольге Ивановне было 22 года, Дымову 31. Зажили они после свадьбы превосходно. Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамах и без рам, а около рояля и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий… В столовой она оклеила стены лубочными картинами, повесила лапти и серпы, поставила в углу косы и грабли, и получилась столовая в русском вкусе. В спальне она, чтобы похоже было на пещеру, задрапировала

потолок и стены темным сукном, повесила над кроватями венецианский фонарь, а у дверей поставила фигуру с алебардой. И все находили, что у молодых супругов очень миленький уголок».

Далее — снова нейтральный тон повествователя: «Ежедневно, вставши с постели часов в одиннадцать, Ольга Ивановна играла на рояле или же, если было солнце, писала что-нибудь масляными красками. Потом, в первом часу, она ехала к своей портнихе. Так как у нее и Дымова денег было очень немного, в обрез, то, чтобы часто появляться в новых платьях и поражать своими нарядами, ей и ее портнихе приходилось пускаться на хитрости». Но нейтральным он остается недолго. Повествование очень скоро опять подчиняется стилю героини: «Очень часто из старого перекрашенного платья, из ничего не стоящих кусочков тюля, кружев, плюша и шелка выходили просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта». А если не стилю, то образу ее мысли: «… не платье, а мечта. От портнихи Ольга Ивановна обыкновенно ехала к какой-нибудь знакомой актрисе <…>. От актрисы нужно было ехать в мастерскую художника или на картинную выставку, потом к кому-нибудь из знаменитостей». Категорическое и не допус-

кающее сомнений «нужно было», несомненно, принадлежит Ольге Ивановне.

«И везде ее встречали весело и дружелюбно и уверяли ее, что она *хорошая, милая, редкая* <…> Она пела, играла на рояле, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях, но все это не как-нибудь, а с талантом <…> — все у нее выходило необыкновенно художественно, грациозно и мило».

Во второй главе, как и в первой, выдержанное нейтральное повествование, не перебиваемое «вставками» героини, встречается почти исключительно в сообщениях о событиях или при рассказе о каких-то действиях героев. «В пятом часу она обедала дома с мужем. <…> Она то и дело вскакивала, порывисто обнимала его голову и осыпала ее поцелуями».

«После обеда Ольга Ивановна ехала к знакомым, потом в театрили на концерт и возвращалась домой после полуночи. Так каждый день».

«Все шли в столовую и всякий раз видели на столе одно и то же».

«Дымов заразился в больнице рожей, пролежал в постели шесть дней и должен был остричь догола свои красивые черные волосы».

«Дня через три после того, как он, выздоро-

вевши, стал опять ходить в больницы, с ним произошло новое недоразумение».

Слово героини включается в речь повествователя с самого начала рассказа. Но в своем полном виде, в развернутых формах несобственно-прямой речи объективное повествование появляется не вдруг. Впервые такая форма обнаруживается в конце второй главы.

«И опять потекла мирная, счастливая жизнь без печалей и тревог. Настоящее было прекрасно, а на смену ему приближалась весна, уже улыбавшаяся издали и обещавшая тысячу радостей. Счастью не будет конца! В апреле, в мае и в июне дача далеко за городом, прогулки, этюды, рыбная ловля, соловьи, а потом, с июля до самой осени, поездка художников на Волгу, и в этой поездке, как непременный член сосьете, будет принимать участие и Ольга Ивановна».

Во второй главе есть случай, необычный для повествования нашего рассказа (и для повествования Чехова 1888–1894 годов вообще).

«Всякое новое знакомство было для нее сущим праздником. Она боготворила знаменитых людей, гордилась ими и каждую ночь видела их во сне. Она жаждала их и никак не могла утолить своей жажды. Старые уходили и забывались,

приходили на смену им новые, но и к этим она скоро привыкала или разочаровывалась в них и начинала жадно искать новых и новых великих людей, находила и опять искала. *Для чего?»*

Отрывок дан в безоценочной манере нейтрального повествователя. Кроме последней фразы. В вопросе «для чего?» уже есть оценка. Она не принадлежит героине, никак не соответствуя общей смысловой направленности ее слова и мысли; героиня о таких проблемах не задумывается. Но вопрос выпадает и из общего тона повествователя.

Так в рассказе единственный раз мелькнул и исчез лик иного повествователя. Подробно мы сможем разглядеть его позже — в прозе Чехова середины 90-х годов. Пока же он — редкое исключение. Используя слова Н. Страхова, можно сказать, что у Чехова этого времени искушение смеха уже прошло, искушение гнева еще не наступило.

«На второй день Троицы, — так начинается третья глава, — после обеда Дымов купил закусок и конфект и поехал к жене на дачу. Он не виделся с нею уже две недели и сильно соскучился. Сидя в вагоне и потом отыскивая в большой роще дачу, он все время чувствовал голод и утомление и

мечтал о том, как он на свободе поужинает вместе с женой и потом завалится спать. И ему весело было смотреть на свой сверток, в котором были завернуты икра, сыр и белорыбица. <…> На даче, очень неприглядной на вид, с низкими потолками, оклеенными писчей бумагой, и с неровными, щелистыми полами, было только три комнаты. В одной стояла кровать, в другой на стульях и окнах валялись холсты, кисти, засаленная бумага и мужские пальто и шляпы, а в третьей Дымов застал трех каких-то незнакомых мужчин. Двое были брюнеты с бородками, и третий совсем бритый и толстый, по-видимому — актер. <…> Скоро послышались шаги и знакомый смех; хлопнула дверь, и в комнату вбежала Ольга Ивановна…»

Изображаемое является пред читателем в восприятии Дымова: это для него мужчины «какие-то незнакомые», а смех Ольги Ивановны — «знакомый». Но описание дается в формах речи повествователя (к стилю героя может быть причислено только слово «завалится»). Слово неглавного героя, таким образом, вводится в повествование крайне осторожно (ср. в пятой главе фразу, данную в тоне еще одного персонажа: «Рябовский <…> думал о том, что он уже выдохся и потерял талант, что все на этом свете условно,

относительно и глупо…»)[47].

Лексика и фразеология главной героини, напротив, все сильнее заполняет повествование. В первых трех главах это лишь отдельные вкрапления, простейшие (в основном лексические) формы несобственно-прямой речи. Начиная с четвертой главы появляются более сложные ее формы со всем арсеналом лексических, грамматических и интонационных средств, обнимающие целые синтаксические единства, целые части глав.

«У Ольги Ивановны забилось сердце. Она хотела думать о муже, но все ее прошлое со свадьбой, с Дымовым и с вечеринками казалось ей маленьким, ничтожным, тусклым, ненужным и далеким-далеким… В самом деле: что Дымов? почему Дымов? какое ей дело до Дымова? Да существует ли он в природе и не сон ли он только?» (гл. IV).

«Ольга Ивановна сидела за перегородкой <…>; воображение уносило ее в театр, к портнихе и к знаменитым друзьям. Что-то они поделывают

[47] Примечания: 47

Чаще всего в повествование попадает слово не из внутренней речи таких героев, а такое слово, которое продолжает или замещает их «внешнюю» прямую речь. «За обедом оба доктора говорили о том, что при высоком стоянии диафрагмы иногда бывают перебои сердца или что множественные невриты в последнее время наблюдаются очень часто…» Что же касается главной героини, то в повествование включается только ее внутренняя речь.

теперь? Вспоминают ли о ней? <…> А Дымов? Милый Дымов! Как кротко и детски-жалобно он просит ее в своих письмах поскорее ехать домой! <…> Какой добрый, великодушный человек! <…> Если бы Рябовский не дал честного слова художникам, что он проживет с ними здесь до 20 сентября, то можно было бы уехать сегодня же. И как бы это было хорошо!» (гл. V).

Несобственно-прямая речь начинает преобладать в повествовании: в пятой, шестой и восьмой главах она составляет большую его часть, а в четвертой и седьмой — повествование представляет собой несобственно-прямую речь почти целиком.

Таким образом, в «Попрыгунье» мы не находим повествования целиком однородного. Выделенный нами конструкт «объективное повествование» в конкретном произведении претерпевает самые различные модификации. Но несмотря на то, что «Попрыгунья» с точки зрения повествовательной структуры представляет сложный и не совсем типический для второго периода случай, эти вариации не выходят за определенные рамки и не разрушают главного конструктивного принципа. На всем протяжении рассказа он отчетливо ощутим.

Уже в 1886–1887 годах в прозе Чехова появляются образцы «слитного» повествования (см. гл. I, 11). Во второй период этот принцип продолжал развиваться. В «Попрыгунье» выделение, как в старой прозе, описания, характеристики, рассуждения не может быть произведено. В пейзажное описание, имеющее, казалось бы, достаточно узкие задачи, вторгаются характеристики (пейзаж в четвертой главе: «Бирюзовый цвет воды…» и т. д.). Во второй главе в тексте, начатом как описание героини, объединяются затем: сообщения о времяпрепровождении Ольги Ивановны («Ежедневно, вставши с постели…»; «Потом, в первом часу, она ехала к своей портнихе»; «От портнихи Ольга Ивановна обыкновенно ехала…»), ее характеристика («Она боготворила знаменитых людей…»), конкретное описание ее занятий как художницы, артистки, музыкантши («Она пела, играла на рояле, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях…»), характеристика отношения к ней знаменитых друзей («Те, которых она называла знаменитыми и великими, принимали ее как свою, как ровню»).

Замечательно, что все эти элементы даны нерасчлененно в одном абзаце, в одном синтак-

сическом целом. Тем самым устанавливается их смысловая равноценность, неиерархичность — важнейшая черта чеховского изображенного мира (см. гл. IV–V).

8

Пространственную организацию повествования 1888–1894 годов также удобнее рассмотреть на материале одного произведения — например, рассказа «Соседи» («Книжки „Недели“», 1892, № 7).

В рассказах первого периода с субъективным повествователем пейзаж давался с некоей всеобъемлющей точки зрения. В объективном повествовании второго периода природный мир описывается исключительно с точки зрения главного героя.

«Вот большой графский пруд; от тучи он посинел и нахмурился; повеяло от него сыростью и тиной. <…> Когда Петр Михайлович ехал через рощу, гремел гром и деревья шумели и гнулись от ветра. <…> От рощи до усадьбы Власича оставалось еще проехать лугом не более версты. Тут по обе стороны дороги стояли старые березы. <…> Вон показалась изгородь Власича с желтою

акацией…»

«В ста шагах на правом берегу пруда стояло неподвижно что-то темное: человек это или высокий пень?..»

«<…> думал он, подъезжая к темной фигуре: это был старый гниющий столб, уцелевший от какой-то постройки».

«Оптическая» позиция описывающего полностью совпадает с взглядом героя, движущегося в пространстве. Когда герой не видит предмет ясно, то и для повествователя это «что-то темное»; увидел герой — «увидел» и повествователь.

Но в «Соседях» есть случай, когда описывается то, что со своего места не мог видеть герой.

«Было душно. Низко над землей стояли тучи комаров, и в пустырях жалобно плакали чибисы. Все предвещало дождь, но не было ни одного облачка. Петр Михайлович переехал свою межу и поскакал по ровному, гладкому полю. Он часто ездил по этой дороге и знал на ней каждый кустик, каждую ямку. То, что далеко впереди теперь, в сумерках, представлялось темным утесом, была красная церковь; он мог вообразить ее себе всю до мелочей, даже штукатурку на воротах и телят, которые всегда паслись в ограде».

Детали, невидимые с точки пространства, в

которой находится герой сейчас, изображаются с позиции, на которой он находился в прошлом. Они представлены как воспоминание этого же героя, то есть опять-таки с *его* точки зрения.

Повествователь первого периода в таких мотивировках не нуждался.

Таким же образом изображается в рассказе и интерьер.

«Он встал и пошел за Власичем в переднюю, а оттуда в залу <…> На фортепьяне горела одна свеча. Из залы молча прошли в столовую. Тут тоже просторно и неуютно; посреди комнаты круглый стол из двух половинок на шести толстых ногах и только одна свеча. Часы в большом красном футляре, похожем на киот, показывали половину третьего».

Внутренний мир главного героя изображается повествователем непосредственно, при помощи несобственно-прямой речи; внутренний мир прочих персонажей — опосредованно, через внешние проявления, доступные восприятию главного героя.

«Он улыбался и глядел весело; очевидно, не знал еще, что Зина ушла к Власичу; *быть может,* ему уже сообщили об этом, но он не верил».

«Власич говорил тихим, глухим басом, все в

одну ноту, будто гудел; он, *видимо,* волновался».

Подобный принцип описания чувств и переживаний неглавных героев произведения выдержан в «Соседях» очень строго.

Итак, во второй период в обеих сферах повествовательной системы осуществлен единый конструктивный принцип.

1888–1894 годы — время абсолютного господства объективного повествования в прозе Чехова.

Способ изображения через восприятие героя не был открыт Чеховым. Как показали исследования В. В. Виноградова, этот метод довольно широко использовался и в пушкинской, и послепушкинской прозе — Гоголем, Достоевским, Толстым. И все-таки такой тип повествования в сознании читателей и исследователей теснее всего связан именно с Чеховым.

И этому есть основания — ибо никто из названных писателей не применил этот способ в «несказовой» прозе столь последовательно, подчинив повествование аспекту героя так строго, изгнав из него любые другие возможные точки зрения и голоса, никто не сделал аспект героя главным конструктивным принципом повествовательной системы. Этот тип повествования с

полным правом может считаться чеховским.

Глава III
Повествование в 1895–1904 годах

В манере, доселе неизвестной…
Д. Вазари

1

Основу повествования 1888–1894 годов составлял голос героя, пронизывающий это повествование сквозь.

Но к середине 90-х годов разлив речевой стихии героев стал входить в берега, мелеть. На фоне все более разрастающейся речи повествователя голоса героев проступают теперь лишь отдельными пятнами.

Теперь уже оценка и ориентация героя совсем не обязательно выражаются в его слове. Становится важным другое — выявить лишь самую общую позицию героя; и, передавая ее, повествователь теперь отдает предпочтение формам своей собственной речи.

Насколько велика в этом отношении разница

между повествованием второго и третьего периодов, удобнее всего показать путем сопоставления двух однотипных произведений, например рассказов «Каштанка» (1887) и «Белолобый» (1895). Оба эти рассказа — о животных, в обоих мир представлен в восприятии таких своеобразных «героев».

В рассказе 1887 года это делается следующим образом: «Каштанка стала обнюхивать тротуар, надеясь найти хозяина по запаху его следов, но раньше *какой-то негодяй* прошел в новых резиновых калошах и теперь все тонкие запахи мешались с *острою каучуковою вонью»* («Новое время», 1887, № 4248, 25 декабря).

«Прошло немного времени, сколько его требуется на то, чтобы обглодать хорошую кость».

«И по его щекам поползли вниз блестящие капельки, какие бывают на окнах во время дождя» (отд. издание — СПб., 1892).

«Из-за перегородок и решеток, которые тянулись по обе стороны комнаты, выглядывали страшные рожи: лошадиные, рогатые, длинноухие и какая-то одна толстая громадная рожа с хвостом вместо носа и с двумя длинными обглоданными костями, торчавшими изо рта» («Новое время», № 4248).

Изображаемая действительность остранена; предметы не получают тех имен, которые мог бы дать им «от себя» повествователь, — они «названы» заново, описательно. Эти перифразы ощущаются как чужая для него речь. Необычно, таким образом, не только восприятие, необычен, «ненормален» для повествователя сам язык[48]. (Ср. в рассказе «Гриша» 1886 года — описание собак: «большие кошки с длинными мордами, с высунутыми языками и задранными вверх хвостами».)

В рассказе «Белолобый» (1895), напротив, изображенная через «восприятие» волчицы обстановка дается исключительно в лексике повествователя.

«По слабости здоровья, она уже не охотилась на телят и крупных баранов, как прежде, и уже далеко обходила лошадей с жеребятами, а питалась одною падалью; свежее мясо ей приходилось кушать очень редко, только весной, когда она, набредя на зайчиху, отнимала у нее детей или забиралась к мужикам в хлев, где были ягнята.

В верстах четырех от ее логовища, у почтовой

[48] Примечания: 48

«Колорит языка, — писал Я. П. Полонский Чехову о „Каштанке“, — соответствует месту, времени и Вашим действующим лицам» (Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. VI. М., 1946. С. 539).

дороги, стояло зимовье. Тут жил сторож Игнат, старик лет семидесяти <…> Должно быть, раньше он служил в механиках <…> Иногда он пел и при этом сильно шатался и часто падал (волчиха думала, что это от ветра) и кричал: „Сошел с рельсов!“» («Детское чтение», 1895, № 11).

В повествование «Каштанки», как это обычно для второго периода, свободно включаются формы несобственно-прямой речи. «Она виляла хвостом и решала вопрос: где лучше — у незнакомца или у столяра?» «Когда думаешь об еде, то на душе становится легче, и Тетка стала думать о том, как она сегодня украла у Федора Тимофеича куриную лапку и спрятала ее в гостиной между шкапом и стеной <…>. Не мешало бы теперь пойти и посмотреть, цела эта лапка или нет? Очень может быть, что хозяин нашел ее и скушал» (отд. издание — СПб., 1892).

В рассказе же 1895 года, за одним исключением, находим только косвенную речь. «Волчиха помнила, что летом и осенью около зимовья паслись баран и две ярки, и когда она не так давно пробегала мимо, то ей послышалось, будто в хлеву блеяли. И теперь, подходя к зимовью, она соображала, что уже март и, судя по времени, в хлеву должны быть ягнята непременно. Ее мучил

голод, она думала о том, с какою жадностью она будет есть ягненка, и от таких мыслей зубы у нее щелкали и глаза светились в потемках, как два огонька» («Белолобый»).

В «Каштанке» изображение тесно привязано к «героине» — изображается только то, что могла видеть и слышать она. Нет ни одной сцены, где не присутствовала бы Каштанка.

В «Белолобом» единство аспекта не выдержано. Вся последняя сцена дается уже «помимо» волчихи.

«…волчиха была уже далеко от зимовья.

— Фюйть! — засвистел Игнат. <…>

Немного погодя он вернулся в избу.

— Что там? — спросил хриплым голосом странник, ночевавший у него в эту ночь…» и т. д. Дальше мы увидим, насколько эта черта вообще свойственна повествованию позднего Чехова.

В третий период (1895–1904) голос рассказчика занимает в повествовании главенствующее место.

Повествование этого времени не стремится включить речь героя в ее «целом» виде, но в переделанном, переоформленном. Несобственно-прямая речь сильно теснится косвенной.

Если несобственно-прямая речь сохраняет эмо-

циональные и стилистические формы речи героя, то смысл косвенной речи заключается прежде всего «в аналитической передаче чужой речи. Одновременный с передачей и неотделимый от нее анализ чужого высказывания есть обязательный признак всякой модификации косвенной речи. Различными могут быть лишь степени и направления анализа. Аналитическая тенденция косвенной речи проявляется прежде всего в том, что все эмоционально-аффективные элементы речи, поскольку они выражаются не в содержании, а в формах высказывания, не переходят в этом же виде в косвенную речь. Они переводятся из формы речи в ее содержание и лишь в таком виде вводятся в косвенную конструкцию или же переносятся даже в главное предложение, как комментирующее развитие вводящего речь глагола»[49].

Но сплошь и рядом повествование 1895–1904 годов еще более удаляется от речи героя — оно уходит и от косвенной речи, осуществляя лишь общую смысловую передачу точки зрения персонажей, совершенно безотносительно к их индивидуальному слову.

---

[49] Примечания: 49

Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.: Прибой, 1930. С. 125.

«Сознание этого порядка и его важности доставляло Якову Иванычу во время молитвы большое удовольствие. Когда ему по необходимости приходилось нарушать этот порядок, например уезжать в город за товаром или в банк, то его мучила совесть и он чувствовал себя несчастным» («Убийство». — «Русская мысль», 1895, № 11).

«Волостной старшина и волостной писарь, служившие вместе уже четырнадцать лет и за все это время не подписавшие ни одной бумаги, не отпустившие из волостного правления ни одного человека без того, чтобы не обмануть и не обидеть, сидели теперь рядом, оба толстые, сытые, и казалось, что они уже до такой степени пропитались неправдой, что даже кожа на лице у них была какая-то особенная, мошенническая» («В овраге». — «Жизнь», 1900, № 1).

Развернутое сравнение в последнем примере подчеркивает аспект повествователя.

«Ей казалось, что страх к этому человеку она носит в своей душе уже давно. Еще в детстве самой внушительной и страшной силой, надвигающейся как туча или локомотив, готовый задавить, ей всегда представлялся директор гимназии; другой такою же силой, о которой в семье всегда говорили и которой почему-то боялись, был его

сиятельство; и был еще десяток сил помельче, и между ними учителя гимназии с бритыми усами, строгие, неумолимые, и, наконец, Модест Алексеич, человек с правилами, который даже лицом походил на директора» («Анна на шее». — «Русские ведомости», 1895, 22 октября, № 292).

Этот монолог чрезвычайно далек и от прямой речи героини рассказа, и от прямой речи вообще. (Поэтому так искусственно, ненатурально звучат эти слова, произносимые героиней вслух в фильме «Анна на шее» — сценарий и постановка И. Анненского, Ленфильм, 1954 г.)

Повествование третьего периода бежит сло́ва героя. Это, разумеется, не абсолютный закон для каждого отрезка текста 1895–1904 годов. Речь идет лишь о тяготении к некоему пределу, приблизиться к которому в полной мере никогда не удается. Но стремление к нему явно.

2

Сходные процессы происходят в рассказах от 1-го лица. Здесь проблема соотношения речи повествователя и героя приобретает несколько другой характер.

В качестве повествователя тут выступает герой

рассказа. Он может быть слушателем или собеседником, участником событий или сторонним наблюдателем — все равно во всех этих случаях он является одним из действующих лиц рассказа (главным или второстепенным). Он может выступать в различных речевых обличьях.

В зависимости от характера речи рассказчика среди произведений от 1-го лица можно выделить три разновидности.

1. Рассказ с установкой на чужую речь.

Рассказчиком здесь выступает лицо, обладающее яркой социально-психологической и языковой определенностью. Его речь — чаще всего за пределами литературного языка. Примером рассказа с установкой на чужую речь может служить «Происшествие» (1887).

«Вот в этом лесочке, что за балкой, случилась, сударь, история… Мой покойный батенька, царство им небесное, ехали к барину. <…> Везли они к барину семьсот целковых денег от обчества за полгода. Человек они были богобоязненный, писание знали, достаток имели и на чужое добро не льстились, а потому обчество завсегда им доверяло. <…> Чтоб обсчитать кого, обидеть или, скажем, обжулить — храни бог: совесть имели и бога боялись <…> Были они выделяющие из ряда

обнакновенного, но, не в обиду будь им сказано, сидела в них малодушная фантазия. Любили они урезать, то есть муху зашибить» («Петербургская газета», 1887, 4 мая, № 120).

2. Рассказ с установкой на устную речь.

Сюда относятся произведения, язык которых в целом не выходит за пределы литературного, но имеет особенности, свойственные устно-разговорной его разновидности: свободный синтаксис (инверсии, неожиданные присоединения, широкое использование обращений, вставочных и вводных конструкций, свободная компоновка синтаксических целых), элементы просторечной лексики и фразеологии и т. п. Немаловажную роль играют и некоторые более общие художественные моменты: отсутствие усложненности, «литературности» в описаниях, характеристиках, построении рассказа.

«А вот я был ненавидим, ненавидим хорошенькой девушкой и на себе самом мог изучить симптомы первой ненависти. Первой, господа, потому что то было нечто как раз противоположное первой любви. Впрочем, то, что я сейчас расскажу, происходило, когда я еще ничего не смыслил ни в любви, ни в ненависти. <…> Ну-с, прошу внимания. <…> Очевидно, ненависть так

же не забывается, как и любовь… Чу! Я слышу, горланит петух. Спокойной ночи! Милорд, на место!» («Зиночка». — «Петербургская газета», 1887, 10 августа, № 217).

Речь рассказчика в таких произведениях не ощущается как чужая. Это особенно хорошо видно в тех случаях, когда мы имеем «рассказ в рассказе». Чувствуется очевидная близость стилей вводящего рассказчика и второго рассказчика, излагающего главную историю («Огни», «Рассказ старшего садовника»).

3. Рассказ, где нет установки ни на чужую, ни на устную речь.

В произведениях этого типа рассказчик является чистой условностью. Изложение ведется целиком в формах литературного языка. Рассказчик совершенно открыто выступает в роли писателя. Его речь сближается с речью повествователя, как она представлена в рассказах в 3-м лице. Примерами рассказов третьего типа может служить «Жена» (1891), «Рассказ неизвестного человека» (1892), «Моя жизнь» (1896).

В 1888–1894 годах большое распространение получают рассказы третьего типа — без установки на чужое слово и устную речь («Красавицы», «Жена», «Страх»; обрамляющие рассказы в «Ог-

нях» и «Рассказе старшего садовника»). Но еще встречаются рассказы с установкой на устное слово (вторые рассказчики в «Огнях» и «Рассказе старшего садовника») и даже на чужую речь (рассказчик в «Бабах»).

В 1895–1904 годах исчезают произведения первого и второго типов.

Остаются только рассказы без установки на чужое слово и устную речь, по манере очень близкие к рассказам в 3-м лице этого периода: «Ариадна» (1895), «Моя жизнь» (1896), «Дом с мезонином» (1896), «О любви» (1898).

Особой оговорки требуют «Человек в футляре» и «Крыжовник». Оба они являются «рассказами в рассказе». Сначала общую экспозицию дает повествователь, а потом вступает основной рассказчик. Его изложению свойственны некоторые внешние черты сказа: «Вот вам сцена», «Теперь слушайте, что дальше». Но этим и исчерпывается сказовость вещи[50]. Во всем остальном это совершенно рассказы 3-го типа. Об этом говорит

---

[50] Примечания: 50

Подобные черты обнаруживаются и в рассказах 1895–1904 гг. в 3-м лице: «А Котик? Она похудела, побледнела, стала красивее и стройнее»; «А Туркины? Иван Петрович не постарел…» («Ионыч»). Ср. в рассказе от 1-го лица: «А Беликов? Он и к Коваленку ходил так же, как к нам» («Человек в футляре»). Примером литературной характеристики в устном рассказе может служить знаменитый портрет Беликова («Человек в футляре»).

и «литературность» характеристик и описаний, чуждых «настоящему» устному изложению[51], и стиль, близкий, особенно по своей синтаксической организации, к письменно-литературному, публицистическому.

«Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания… <…> Это общий гипноз. Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что, как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда — болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других» («Крыжовник». — «Русская мысль», 1898, № 8).

О близости к рассказам в 3-м лице говорит и пространственно-психологическая позиция рассказчика, несвойственная произведениям второго типа. Рассказчик изображает не только

---

[51] Примечания: 51

Ср. с откровенно литературным описанием парка в «Ариадне»: «Я отправился в здешний парк <…> Прошел мимо австрийский генерал, заложив руки назад, с такими же красными лампасами, какие носят наши генералы. Провезли в колясочке младенца, и колеса визжали по сырому песку».

то, что видел непосредственно он сам, но и точно воспроизводит разговоры, при которых он не присутствовал, мысли героев, которые он не мог знать.

Итак, в рассказах от 1-го лица осуществляется переход от речи рассказчика — реального лица с его индивидуальными особенностями — к языку рассказчика условного. Очевидно, что это явление того же порядка, что и замена в рассказах в 3-м лице голосов героев пересказом повествователя. Это показатели общего процесса — снижения внимания к открытому, явному чужому слову.

3

Новые художественные завоевания не предполагали отказа от старых. Включение голоса героя в повествовательную ткань сохранилось у Чехова и в третьем периоде как один из основных художественных приемов. Правда, он существенно видоизменился.

Во второй период в повествовании рассказов, сюжет которых объединялся вокруг центрального героя, был один голос — голос этого героя. Только в больших повестях, где сюжетное изображение было «поделено» между несколькими

равноправными персонажами («Дуэль», отчасти «Палата № 6» и «Три года»), в повествование входили голоса нескольких персонажей.

В третий период повествование рассказов с господством в сюжете одного героя свободно впитывает голоса других лиц, в том числе второстепенных и эпизодических.

Так, в рассказе «Ионыч» (1898) в речь повествователя вплетены такие различные голоса:

«Местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. очень хорошо, что в С. есть библиотека, театр, клуб, бывают балы, что, наконец, есть умные, интересные, приятные семьи, с которыми можно завести знакомства».

«…трудно было понять, как это крепчал мороз и как заходившее солнце освещало своими холодными лучами снежную равнину и путника, одиноко шедшего по дороге»; «Вера Иосифовна читала о том, как молодая красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки и как она полюбила странствующего художника…»

«Вера Иосифовна написала ему трогательное письмо, в котором просила его приехать и облегчить ее страдания».

«Вообще же в С. читали очень мало, и в здеш-

ней библиотеке так и говорили, что если бы не девушки и не молодые евреи, то хоть закрывай библиотеку».

«Иван Петрович <…> прочел смешное письмо немца-управляющего о том, как в имении испортились все запирательства и обвалилась застенчивость» («Ежемесячные литературные приложения к журналу „Нива“», 1898, № 9).

Еще большим, чем во второй период, разнообразием голосов отличается и повествование произведений, сюжет которых не объединен одним героем, — «Убийство», «Мужики», «В овраге».

Изменилось и само «качество» голосов героев. Это видно уже в некоторых приведенных выше примерах из «Ионыча». Включение лексики персонажа теперь сплошь и рядом не смещает изложение в другую субъектную плоскость, не превращает ею в несобственно-прямую речь. При всех условиях изложение остается целиком в сфере повествователя.

«Тереховы вообще всегда отличались религиозностью. <…> они были склонны к мечтаниям и к колебаниям в вере, и почти каждое поколение веровало как-нибудь особенно. <…> сын в старости не ел мяса и наложил на себя подвиг молчания,

считая грехом всякий разговор. <…> На него глядя, *совратилась* и сестра Аглая» («Убийство»).

«Но вот знакомые дамы засуетились и стали искать для Ани *хорошего человека*» («Анна на шее». — «Русские ведомости», 1895, 22 октября, № 292).

«Публику она так же, как и он, презирала за равнодушие к искусству и за невежество…» («Душечка». — «Семья», 1899, № 1).

«Ему нашли за тридцать верст от Уклеева девушку Варвару Николаевну *из хорошего семейства,* уже пожилую, но красивую, видную» («В овраге»).

«Когда-то еще в молодости один купец, у которого она мыла полы, рассердившись, затопал на нее ногами, она сильно испугалась, *обомлела,* и на всю жизнь у нее в душе остался страх» («В овраге»).

Дело здесь не только в том, что повествование отрывается от стиля одного героя и на него ложатся отсветы стиля персонажей многих. Главное в том, что это не прямое цитирование, как ранее, а полная ассимиляция чужих понятий и слов.

Слово подбирается не по признаку индивидуальной принадлежности данному персонажу, а по принципу тематического и общестилистиче-

ского соответствия изображаемой среде. Такая фразеология образует лишь тонкий стилистический налет, некий едва ощутимый колорит иного стиля.

Сходные процессы происходили и в сфере синтаксиса. Прежде план героя здесь создавался непосредственным использованием его экспрессии: включением вопросительных, восклицательных предложений — превращением текста в несобственно-прямую речь.

Теперь, в 1895–1904 годах, кроме прежних способов применяется новый — особым образом организуется речь повествователя.

«Она взглянула на него и побледнела, потом еще раз взглянула с ужасом, не веря глазам, и крепко сжала в руках вместе веер и лорнетку <…>. Оба молчали. <…> Но вот она встала и быстро пошла к выходу; он — за ней, и оба шли бестолково, по коридорам, по лестницам, то поднимаясь, то спускаясь, и мелькали у них перед глазами какие-то люди в судейских, учительских и удельных мундирах, и все со значками; мелькали дамы, шубы на вешалках, дул сквозной ветер, обдавая запахом табачных окурков» («Дама с собачкой». — «Русская мысль», 1899, № 12).

Описание дано полностью в формах языка

повествователя и нигде не переходит в несобственно-прямую речь. Но на это объективное воспроизведение событий как бы накладывается отпечаток эмоционального состояния героев. Он заключается в прерывистости синтаксиса, в особом, «задыхающемся» ритме фраз, сообщающем авторскому повествованию настроение героев. Это более тонкий стилистический прием, чем непосредственное включение в повествование экспрессивных форм синтаксиса персонажей. Еще несколько примеров из рассказов конца 1890-х — начала 1900-х годов:

«Она танцовала с увлечением и вальс, и польку, и кадриль, переходя с рук на руки, угорая от музыки и шума, мешая русский язык с французским, картавя, смеясь и не думая ни о муже, ни о ком» («Анна на шее»).

«Она много говорила, и вопросы у нее были отрывисты, и она сама тотчас же забывала, о чем спрашивала; потом потеряла в толпе лорнетку» («Дама с собачкой»).

«… сил не хватало, не было соображения, как идти, месяц блестел то спереди, то справа, и кричала все та же кукушка <…> Липа шла быстро, потеряла с головы платок…» («В овраге»).

Прежний прием, сохранив свою внутреннюю

суть, преобразовался под влиянием новой тенденции — возросшей роли повествователя в структуре повествования 1895–1904 годов.

4

Говоря о таких способах передачи чужого высказывания, при которых оно включается в передающую речь не в своем нетронутом виде, а в переоформленном (так что сохраняется только смысл, «тема» высказывания), В. Волошинов отмечал, что широкое распространение эти «тематические» способы могут получить лишь в тексте, где автор (по нашей терминологии — повествователь) активен, где он «своими словами сам, от своего лица, занимает какую-то смысловую позицию»[52].

Действительно, развитие новых, тематических модификаций косвенной речи в третий период (см. гл. III, 1) оказалось тесно связанным с изменением позиции и всего облика повествователя.

Повествователь второго периода был нейтрален, он не выражал какой-либо своей точки зрения (предоставляя это героям). В его речи не

---

[52] Примечания: 52

Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. С. 128.

было эмоционально-оценочных слов.

В третий период повествователь уже другой. Время от времени он выступает со своими оценками.

«…на дворе в грязи все еще валялись громадные, жирные свиньи, розовые, *отвратительные*» («Убийство»).

«…*бедный* Петр Леонтьич страдал от унижения и испытывал сильное желание выпить» («Анна на шее»).

«Сходились во время карт жены чиновников, некрасивые, безвкусно наряженные, грубые, как кухарки, и в квартире начинались сплетни, такие же некрасивые и безвкусные, как сами чиновницы» («Анна на шее»).

«Он сидел на табурете, раскинув широко ноги под столом, сытый, здоровый, с красным затылком. Это была сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире» («На святках». — «Петербургская газета», 1900, 1 января, № 1).

В текст свободно входят эмоционально окрашенные высказывания повествователя — восклицания, вопросы. Они вторгаются в повествовательные отрезки, данные в «геройном» аспекте, разрушая его. То, что во второй период

было редким исключением («Для чего?» в «Попрыгунье» — см. гл. II, 7), становится явлением обычным.

«Она останавливается и смотрит ему вслед, не мигая, пока он не скрывается в подъезде гимназии. Ах, как она его любит! <…> 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?» («Душечка»).

«Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле?» («Архиерей». — «Журнал для всех», 1902, № 4).

Главными показателями объективного повествования второго периода были: 1) нейтральный повествователь и 2) преобладание в повествовании голоса героя.

Теперь голоса героев теснятся речью повествователя, а сам повествователь перестает быть нейтральным.

Таким образом, можно говорить об отходе Чехова в последнее десятилетие от прежней предельно «безавторской» объективной манеры.

Это было замечено некоторыми критиками-

современниками. «В этих рассказах, — писал А. Измайлов после появления „Крыжовника“ и „О любви“, — г. Чехов уже не тот объективист-художник <…> каким он представлялся ранее; от прежнего бесстрастия, вызывавшего зачастую обличения в безыдейности, не осталось и следа. Всюду за фигурою рассказчика виден субъективист-автор, болезненно-тонко чувствующий жизненную нескладицу и не имеющий силы не высказаться. <…> Нам кажется, что в душе г. Чехова начинается тот перелом, который в свое время пережили многие из наших больших писателей, от Гоголя, Достоевского и Лескова до ныне здравствующего Л. Толстого <…>. Художественные задачи отходят на задний план, и ум устремляется к решению вопросов этики и религии. Объективное, спокойное изображение действительности уступает место тревожному философскому обсуждению зол жизни, выступает на сцену не факт, но философия факта. Этим объясняется и то, почему — иногда не совсем кстати — г. Чехов высказывает среди рассказа устами рассказчика или непосредственно от себя свое собственное чувство возмущения или

печали»[53].

«Замечается и еще одна особенность, — писал в это же время другой критик, — совершенно новая для Чехова, который отличался всегда поразительной объективностью в своих произведениях, за что нередко его упрекали в равнодушии и беспринципности. Теперь же <…> Чехов не может удержаться, чтобы местами не высказаться, вкладывая в реплики героев задушевные свои мысли и взгляды, как, например, заключение рассказа „Человек в футляре“ — тирада Ивана Иваныча о невозможности жить так дольше или патетическое воззвание к добру в рассказе „Крыжовник“. (В последнем примере имеются в виду слова рассказчика. — Ал. Ч.) <…> Он не может оставаться только художником и помимо воли становится моралистом и обличителем <…> В нем <…> прорывается нечто сближающее его с другими нашими великими художниками, которые никогда не могли удержаться на чисто объективном творчестве и кончали проповедью <…> Мы вполне уверены, что огромный талант Чехова удержит его в должных границах и некоторая доля субъективности только углубит содержание

[53] Примечания: 53

Измайлов А. Литературное обозрение // Биржевые ведомости. 1898. 28 августа. № 234.

его творчества»[54].

Но такой взгляд не удержался; и прижизненная, и поздняя критика продолжала повторять прежние, сформулированные еще в начале 80-х годов утверждения о «полной» объективности Чехова; говорилось даже, что она усилилась. Эта точка зрения сохранилась и до сегодня. «Чем богаче и многообразнее были найденные Чеховым способы эмоционального „самораскрытия“ изображаемой действительности, — пишет теперешний исследователь, — тем скупее и сдержаннее звучал авторский голос в его произведениях»[55]. Это не соответствует действительному положению вещей.

Позиция повествователя в третий период активна, близка к авторской. Может возникнуть вопрос: не возвращение ли это к активному повествователю, исчезнувшему уже к 1886 году?

Но это явления принципиально разные.

В первый период повествователь настолько близок к автору, что дистанция между ними

---

[54] Примечания: 54

А. Б. <Богданович А. И.> Критические заметки // Мир божий. 1898. № 10. С. 9.

[55] Примечания: 55

Тагер Е. Б. Горький и Чехов // Горьковские чтения 1947–1948 гг. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 410; то же в кн.: Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. М.: Наука, 1968. С. 134.

часто равна нулю. В рассказе «Кошмар» (1886), например, концовка такова:

«Так началась и завершилась искренняя потуга к полезной деятельности одного из благонамеренных, но чересчур сытых и нерассуждающих людей».

Повествователь выступает в роли завершающей оценочной инстанции, он от имени автора выносит приговор.

В третий период повествователь лишь в той или иной степени *близок* к автору, но его слово ни в коей мере не является конечной оценкой, высказываемой от лица автора. Именно в этом и заключается разница между Чеховым первого периода и Чеховым 1895–1904 годов, уже создавшим оригинальную повествовательную систему. Ранний Чехов еще следовал литературной традиции, которая охотно допускала в произведение, так сказать, самого автора. Для позднего Чехова это уже решительно невозможно; авторская позиция не может быть выражена в каком-либо догматическом утверждении (об адогматическом характере чеховской модели мира см. в гл. VI). Между повествователем третьего периода и автором всегда есть некая дистанция. Именно в этом прежде всего и состояло отличие повествования

Чехова от других столь же влиятельных повествовательных систем русской литературы XIX века — Тургенева, Толстого, Достоевского. Никакие изменения в чеховской манере этот основной принцип затронуть не смогли.

5

Слово героя, близкое автору, было свойственно и повествованию второго периода. Но тогда оно не выходило из лексической сферы героя (как не выходило за пределы его интеллектуальных возможностей).

«Почему, спрашивается, он беден? Чем он хуже Кузьмы Лебядкина из Варшавы или тех барышень, которые ездят в каретах? У него такой же нос, такие же руки, ноги, голова, спина, как у богачей, так почему он обязан работать, когда другие гуляют?» («Сапожник и нечистая сила», 1888).

В 1894–1904 годах прежняя форма сохранилась. Но появилась и новая. Теперь размышления, будто бы принадлежащие герою, излагаются в форме речи повествователя.

«Но, казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико

зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» («В овраге»).

В том, что язык отрывка не свойствен героиням рассказа, убеждают в первую очередь риторические синтаксические фигуры. Подобным же примером может служить и знаменитое место из «Мужиков», некогда исключенное из апрельской книги «Русской мысли» по постановлению Московского цензурного комитета[56].

«Ей было жаль расставаться с деревней и мужиками. Она вспоминала о том, как несли Николая и около каждой избы заказывали панихиду и как все плакали, сочувствуя ее горю. В течение лета и зимы бывали такие часы и дни, когда казалось, что эти люди живут хуже скотов, жить с ними было страшно; они грубы, не честны, грязны, не трезвы, живут не согласно, постоянно ссорятся, потому что не уважают, боятся и подозревают друг друга. Кто держит кабак и спаивает народ? Мужик. Кто растрачивает и пропивает мирские, школьные, церковные деньги? Мужик. Кто украл

---

[56] Примечания: 56

Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. IX. М., 1948. С. 578–579.

у соседа, поджег, ложно показал на суде за бутылку водки? Кто в земских и других собраниях первый ратует против мужиков? Мужик. Да, жить с ними было страшно, но все же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания. Тяжкий труд, от которого по ночам болит все тело, жестокие зимы, скудные урожаи, теснота, а помощи нет и неоткуда ждать ее. Те, которые богаче и сильнее их, помочь не могут, так как сами грубы, не честны, не трезвы и сами бранятся так же отвратительно; самый мелкий чиновник или приказчик обходится с мужиками, как с бродягами, и даже старшинам и церковным старостам говорит „ты“ и думает, что имеет на это право. Да и может ли быть какая-нибудь помощь <…> от людей корыстолюбивых, жадных, развратных, ленивых, которые наезжают в деревню только затем, чтобы оскорбить, обобрать, напугать?»

С лингвистической точки зрения это совершенно другое явление, чем монологи второго периода, представляющие собой несобственно-прямую речь. Данную форму В. Волошинов считает лишь «близкой» к несобственно-прямой речи. Приведя пример подобной формы из

«Кавказского пленника» Пушкина («Простите, вольные станицы, и дом отцов, и тихий Дон…»), он замечает: «Здесь автор предстательствует своему герою, говорит за него то, что он мог бы или должен был сказать, что приличествует данному положению. Пушкин за казака прощается с его родиной (чего сам казак, естественно, сделать не может). Это говорение за другого <…> очень близко к несобственно-прямой речи. Мы назовем этот случай замещенной прямой речью»[57].

Разумеется, выраженные таким образом размышления, формально принадлежащие герою, ощущаются читателем как гораздо более близкие автору — последней смысловой инстанции, чем наполненные словом героя монологи в произведениях второго периода.

Но процесс замещения слова героя словом повествователя на этой стадии не остановился. Повествовательное слово, продолжая двигаться в направлении автора, отделилось от героя и стало ощущаться как принадлежащее не ему, а повествователю.

Были перенесены в конец мотивировки развернутых монологов.

---

[57] Примечания: 57

Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. С. 127.

«В этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем. <…> это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это. Так думал Лыжин…» («По делам службы». — «Книжки „Недели“», 1899, № 1).

«Нужно, чтобы сильный мешал жить слабому, таков закон природы, но это понятно и легко укладывается в мысль только в газетной статье или в учебнике, в той же каше, которую представляет из себя обыкновенная жизнь, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения, это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку. Так думал Королев…» («Случай из практики». — «Русская мысль», 1898, № 12).

Сообщение о принадлежности монолога герою дается в самом конце, уже после того, как он,

благодаря своему содержанию и строю, мог быть воспринят читателем как исходящий от повествователя.

Во многих случаях мотивировки подобных развернутых размышлений и лирических медитаций исчезают вообще. Философские рассуждения непосредственно включаются в текст, представая как прямое слово повествователя.

«Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» («Дама с собачкой»).

«О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно — весна теперь или зима, живы люди или мертвы…» («В овраге»).

Очевидно, что «объективность» такого повествования еще меньше.

Этот же процесс наблюдается в рассказах от 1-го лица. Сближающееся с автором мотивированное

слово рассказчика характерно и для второго периода («Скучная история», «Рассказ старшего садовника»). В повествование третьего периода свободно входят немотивированные или слабо мотивированные монологи рассказчика, ощущаемые как заместители авторского слова.

Таков, например, знаменитый монолог из рассказа «Крыжовник».

«Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье… Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился. <…> Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские заботы волнуют его слегка, как ветер осину, — и все обстоит благополучно».

Такого рода лирические и философские отступления, не связанные с фабулой, открывают новый, неизвестный второму периоду лик повествователя.

Философские, публицистические, лирические отступления обычно мотивируются в художественном тексте двумя способами.

1. Монолог принадлежит (или может принадлежать) персонажу (Чехов, 1887–1894 годы).

2. Монолог принадлежит самому автору, который прямо, не скрываясь, выступает с философскими, общественными, этическими декларациями (Гоголь, Л. Толстой периода «Воскресения»).

В монологе из «Крыжовника», как и в подобных ему, нет мотивировок первого типа. Но нет у них и мотивировки гоголевско-толстовского типа — для этого они недостаточно близки автору (позиция близка, но не тождественна авторской).

Вторжения повествователя, выступающего в этом лице, не мотивированы. Они откровенно условны. Эта условность не скрывается, она обнаруживает себя и особой мелодической организацией таких монологов, и звуковой их инструментовкой (так, приведенный выше отрывок из «Дамы с собачкой», как заметил Д. Н. Журавлев[58], целиком построен на шипящих и свистящих согласных: «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь, так же равнодушно и глухо…» и т. д.).

Такая поэтизация речи повествователя, есте-

---

[58] Примечания: 58

Журавлев Д. Чехов в нашей жизни // Театр. 1960. № 1. С. 40–41.

ственно, еще более усиливает его роль в общей структуре повествовательного уровня.

Вводя понятие «повествование такого-то периода», мы всякий раз имели в виду повествование подавляющего большинства произведений данного времени.

Но у Чехова никогда не бывало полного господства одного типа. Еще не устоялась одна манера, как он уже пробовал другую. Еще только утверждалось субъективное повествование первого периода, а уже появляется рассказ «Вор» (1883) — первый опыт объективного повествования.

То же происходило и позже.

Эти случаи необходимо тщательнейшим образом регистрировать: для полной картины эволюции стиля они важны чрезвычайно. Но при всем том решающее значение таким опытам придаваться не может. Границы периодов устанавливаются исключительно в зависимости от распространенности определенного вида повествования на протяжении какого-либо временно́го отрезка.

Те особенности, которые были нами только что отмечены, повсеместно, в большинстве рассказов, начали проявляться с 1895 года. Этот год нужно считать началом нового, третьего периода

эволюции стиля Чехова.

6

Но зародились эти черты гораздо раньше. Подобно тому как рассказы в объективной манере, свойственной 1887–1894 годам, стали появляться еще в 1883–1884 годах, первые опыты нового повествования появились задолго до начала третьего периода.

И как первые же рассказы в объективном роде были не робким нащупыванием новых возможностей, а вполне законченными образцами новой манеры, первые опыты повествования, которое в полной мере разовьется позже, уже замечательны.

Таким блестящим опытом была повесть «Степь» (1888).

Рассмотрим повествование этого произведения возможно более полно. Это стоит сделать, во-первых, потому, что в первом опыте новые черты выступают резче, видны яснее, и, во-вторых, чтобы увидеть, как эти черты проявляются в художественном целом одного произведения (ср. анализ «Попрыгуньи» при описании повествования второго периода — гл. II, 7).

Наиболее распространенное толкование художественной специфики этой вещи заключается в том, что будто бы всё — природа, степь, люди в повести — изображается через восприятие героя, мальчика Егорушки.

«Все события рассматривает и наблюдает ребенок, они объединяются его подходом, пониманием, его к ним отношением»[59], — утверждал исследователь в 20-е годы. То же писали и позже.

«Автор показал степь и ее людей глазами героя»[60]. «Чехов показывает разнообразные картины степной природы через восприятие Егорушки»[61]. «Картина степи и характеры людей проведены художником сквозь призму Егорушкиной психологии»[62]. «Все воспринимается глазами Егорушки»[63]. «Автор как бы сливается воедино с героем, словами героя пере-

---

[59] Примечания: 59
Рыбникова М. А. По вопросам композиции. М., 1924. С. 49.

[60] Примечания: 60
Лежнев А. Краткость — сестра таланта // Новый мир. 1955. № 5. С. 221.

[61] Примечания: 61
Громов Л. Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов. Ростов н/Д, 1958. С. 132.

[62] Примечания: 62
Александров Б. И. Семинарий по Чехову. М., 1957. С. 151.

[63] Примечания: 63
Ермилов В. А. П. Чехов. М., 1959. С. 230.

дает его (героя) мысли, говорит и думает в тоне героя, глазами героя видит все происходящее»[64]. Благодаря этому свежему, непосредственному восприятию ребенка Чехов, по такому толкованию, и смог дать оригинальные картины степной природы. «Егорушка же, с его свежим, непосредственным восприятием, угадывает в кажущейся неподвижности, однообразии, скуке — внутреннее богатство, красоту, разнообразие. И именно ему поэтому поручает Чехов передать читателю истинное, не искаженное уродливым невосприимчивым сознанием впечатление от степи»[65]. «Участвуя в его переживаниях, как бы становясь на его место, чувствуя заодно с ним, читатель неприметно для себя начинает видеть природу и любить людей с особенной свежестью»[66]. «Когда Егорушка едет по степи <…> его воображение работает без устали, открывая кругом то, чего не видит никто другой. И сам автор как бы сливает свой взгляд на мир с этим поэтическим мироощу-

---

[64] Примечания: 64

Антонов С. Я читаю рассказ. М., 1966. С. 22.

[65] Примечания: 65

Семанова М. Л. Чехов и Гоголь // Антон Павлович Чехов. Ростов н/Д, 1954. С. 165.

[66] Примечания: 66

Лежнев И. Краткость — сестра таланта. С. 219.

щением ребенка»[67].

«Жизнь степи передается глазами мальчика, воспринимающего ее в непосредственной свежести, свойственной психологии ребенка. Такой художественный способ изображения природы открывает в ней новые красоты»[68].

Какова же на самом деле повествовательная структура повести «Степь»?

Начинается повесть с обширного вступления нейтрального повествователя. «Из М., уездного города С-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка, одна из тех допотопных бричек, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники. В бричке сидело двое м-ских обывателей <...> Кроме только что описанных двух и кучера Дениски, неутомимо стегавшего по паре шустрых гнедых лошадок, в бричке находился еще один пассажир — мальчик лет девяти, с темным от загара и мокрым от слез

[67] Примечания: 67

Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М., 1958. С. 50.

[68] Примечания: 68

Белкин А. Художественное мастерство Чехова-новеллиста // Мастерство русских классиков. М., 1959. С. 205.

лицом. Это был Егорушка, племянник Кузьмичова» («Северный вестник», 1888, № 3. — Далее везде цитируется этот текст).

Постепенно в текст включается восприятие Егорушки. «Когда бричка проезжала мимо острога, Егорушка взглянул на часовых, тихо ходивших около высокой белой стены <…>. Мальчик всматривался в знакомые места, а ненавистная бричка бежала и оставляла все позади. За острогом промелькнули черные, закопченные кузницы, за ними уютное, зеленое кладбище».

Но уже первое большое описание природы вряд ли можно счесть данным через Егорушку, хотя в конце и включаются ощущения мальчика. «Между тем перед глазами ехавших расстилалась уже широкая, бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов. Теснясь и выглядывая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность <…> едешь-едешь, и никак не разберешь, где она начинается и где кончается… Солнце уже выглянуло сзади из-за города и тихо, без хлопот принялось за свою работу. <…> что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам, и вдруг вся широкая степь сбросила утреннюю

полутень, улыбнулась и засверкала росой».

Это не Егорушка; скорее это повествователь-наблюдатель, который «едет» вместе с ним, но видит и чувствует не только то, что герой.

Особенно явственно это видно в идущих следом пейзажных описаниях.

«Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни <…> А вот на холме показывается одинокий тополь: кто его посадил и зачем он здесь, бог его знает. От его стройной фигуры и зеленой одежды трудно оторвать глаза. Счастлив ли этот красавец? Летом зной, зимой стужа и метели, осенью страшные ночи, когда видишь только тьму и не слышишь ничего, кроме беспутного, сердито воющего ветра, а главное — всю жизнь один, один…»

Совершенно очевидно, что никакого отношения к Егорушке эти медитации не имеют. Повествователь обнаруживает здесь свои мысли и чувства.

7

Это достаточно очевидно и, казалось, должно было быть отмеченным в обширной литературе

о «Степи». В самом деле, о присутствии в тексте авторского голоса неоднократно писалось. Но, как мы увидим, при этом почему-то всегда утверждалось, что автор незаметен, тщательно скрыт и запрятан.

«Смутные впечатления мальчика, ощущающего то, что недоступно равнодушным, очерствевшим деловым людям, обобщает и формулирует автор, чье лирическое „я“, незаметно сливаясь с личностью ребенка, выражает главную лирическую тему повести „Степь“»[69], — пишет З. И. Герсон.

Это же утверждает и З. С. Паперный: «Грустная песня растет, ширится... И кажется, Егорушка уже не один, рядом с ним неслышно встал автор и тоже слушает и видит то, что недоступно Егорушкину взгляду»[70]. Н. А. Кожевникова, отмечая присутствие в повести прямого авторского голоса, все-таки считает, что «Чехов ищет таких форм выражения субъективного отношения, при которых бы его мнение было высказано не прямо,

---

[69] Примечания: 69
Творчество Чехова: Сб. статей. М., 1956. С. 119.

[70] Примечания: 70
Паперный З. С. А. П. Чехов. Очерк творчества. М., 1960. С. 73.

а опосредствованно»[71], и что «наиболее важные мысли и обобщения, которые имеют решающее значение в раскрытии идейного смысла повести <...> подаются в своеобразной форме: автор маскируется, прячется за персонаж»[72].

Между тем повествователь достаточно прямо, не скрываясь и не пытаясь приспособиться к уровню героя или его языку, высказывает свои мысли. Отрывок из четвертой главы, обычно приводимый как пример «незаметности» автора, говорит как раз об обратном.

«И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы — во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатства ее и вдохновение

[71] Примечания: 71

Кожевникова Н. А. Об особенностях стиля Чехова (несобственно-прямая речь) // Вестник МГУ. 1963. № 2. С. 57.

[72] Примечания: 72

4 Там же.

гибнут для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!»

Лексика, особая мелодическая организация внутри сложных предложений, анафорическое их начало подчеркивают принадлежность монолога повествователю. И по содержанию он тоже ощущается как близкий автору.

«Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысль и душа сливаются в сознание одиночества <…> Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека <…> гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной».

Или другой лирико-философский монолог в шестой главе: «В одинокой могиле есть что-то грустное, мечтательное и в высшей степени поэтическое… Слышно, как она молчит, и в этом молчании чувствуется присутствие души неизвестного человека, лежащего под крестом. Хорошо ли этой душе в степи? Не тоскует ли она в лунную ночь?..»

Роль таких монологов — описаний природы, монологов-размышлений в общем чеховском видении мира отметил один из первых критиков «Степи», Д. Мережковский, поняв их глубокую философичность.

«Он смотрит на природу не с одной только эстетической точки зрения, хотя по всем его произведениям рассыпано множество мелких изящных черточек, свидетельствующих о тонкой наблюдательности. <…> У Чехова, как у истинного поэта, есть эта глубокая сердечность и теплота в отношении к природе, это инстинктивное понимание ее бессознательной жизни. Он не только любуется ею со стороны, как спокойный наблюдатель-художник, — она поглощает его целиком как человека, оставляет неизгладимую печать на всех его мыслях и ощущениях»[73].

Монологи такого типа составляют характернейшую особенность повествования «Степи». Именно они прежде всего выделяют это произведение из остальной прозы 1888–1894 годов и делают его предтечей стиля позднего Чехова.

Теперь необходимо проверить, действительно ли «картина степи и характеры людей проведены

---

[73] Примечания: 73

Мережковский Д. Старый вопрос по поводу нового таланта // Северный вестник. 1888. № 11. С. 79–80.

<…> сквозь призму Егорушкиной психологии»[74], действительно ли все реалии произведения даются через главного героя.

1. Люди. В нескольких случаях внешность и некоторые черты характера изображаются так, как видит их Егорушка. «О. Христофор снял рясу, пояс и кафтан, и Егорушка, взглянув на него, замер от удивления. Он никак не предполагал, что священники носят брюки <…>. Глядя на него, Егорушка нашел, что в этом неподобающем его сану костюме он, со своими длинными волосами и бородой, очень похож на Робинзона Крузе». «Вдруг, совсем неожиданно, на полвершка от своих глаз Егорушка увидел черные, бархатные брови, большие карие глаза и выхоленные щеки с ямочками, от которых, как лучи солнца, по всему лицу разливалась великолепная улыбка. Чем-то великолепно запахло». Через героя даются некоторые портреты подводчиков в четвертой главе, «господина и дамы» в пятой, Тита во второй, девочки Катьки в конце повести.

Но легко заметить, что в большинстве случаев, особенно когда необходимо дать развернутую характеристику персонажа, место Егорушки за-

---

[74] Примечания: 74
Александров Б. И. Семинарий по Чехову. С. 151.

нимает повествователь.

«Затем он подошел к бричке и стал глядеть на спящих. Лицо дяди по-прежнему выражало деловую сухость. Фанатик своего дела, Кузьмичов всегда, даже во сне и за молитвой в церкви, когда пели „Иже херувимы“, думал о своих делах, ни на минуту не мог забыть о них, и теперь, вероятно, ему снились тюки с шерстью, подводы, цены, Варламов… Отец же Христофор, человек мягкий, легкомысленный и смешливый, во всю свою жизнь не знал ни одного такого дела, которое, как удав, могло бы сковать его душу. Во всех многочисленных делах, за которые он брался на своем веку, его прельщало не столько само дело, сколько суета и общение с людьми, присущие всякому предприятию. Так, в настоящей поездке его интересовали не столько шерсть, Варламов и цены, сколько длинный путь, дорожные разговоры, спанье под бричкой, еда не вовремя…»

«Егорушка открыл глаза и стал смотреть на огонь. О. Христофор и Иван Иваныч уже напились чаю и о чем-то говорили шепотом. Первый счастливо улыбался и, по-видимому, никак не мог забыть о том, что взял хорошую пользу на шерсти; веселила его не столько сама польза, сколько мысль, что, приехав домой, он соберет

всю свою большую семью, лукаво подмигнет и расхохочется».

«Егорушка напряг свое зрение, чтобы получше рассмотреть его. Варламов был уже стар <…> Но все-таки какая разница чувствовалась между ним и Иваном Иванычем! У дяди Кузьмичова рядом с деловой сухостью всегда были на лице забота и страх, что он не найдет Варламова, опоздает, пропустит хорошую цену; ничего подобного, свойственного людям маленьким и зависимым, не было заметно ни на лице, ни в фигуре Варламова. Этот человек сам создавал цены, никого не искал и ни от кого не зависел; как ни заурядна была его наружность, но во всем, даже в манере держать нагайку, чувствовалось сознание силы и привычной власти над степью…»

2. *Интерьер.* При описании помещения внешне дается только то, что мог видеть главный герой, но оценка виденного, размышления по этому поводу, некоторые лексические особенности очень часто переводят описание в план повествователя.

«Немного погодя Кузьмичов, о. Христофор и Егорушка сидели уже в большой, мрачной и пустой комнате <…>. Да и стулья не всякий решился бы назвать стульями <…>. Трудно было понять,

какое удобство имел в виду неведомый столяр, загибая так немилосердно спинки, и хотелось думать, что тут виноват не столяр, а какой-нибудь проезжий силач, который, желая похвастать своей силой, согнул стульям спины».

«Пол в лавке был полит; поливал его, вероятно, большой фантазер и вольнодумец, потому что весь он был покрыт узорами и каббалистическими знаками».

3. *Пейзаж.* Все философско-лирические монологи, связанные с картинами степи, природы, принадлежат повествователю. Но от его лица даются и более нейтральные пейзажи, не перерастающие в развернутые лирические медитации.

«В июльские вечера и ночи уже не кричат перепела и коростели, не поют в лесных балочках соловьи, не пахнет цветами, но степь все еще прекрасна и полна жизни. Едва зайдет солнце и землю окутает мгла, как дневная тоска забыта, все прощено и степь вздыхает широкою грудью».

«Сквозь мглу видно все, но трудно разобрать цвет и очертания предметов. Все представляется не тем, что оно есть. Едешь и вдруг видишь, впереди у самой дороги стоит силуэт, похожий на монаха; он не шевелится, ждет и что-то держит в руках…»

«А когда восходит луна, ночь становится бледной и томной, мглы как не бывало. Воздух прозрачен, свеж и тепел…»

Восприятие повествователя-наблюдателя явственно ощущается и во многих картинах природы, формально «привязанных» к кругу обозрения Егорушки.

«Но вот наконец, когда солнце стало спускаться к западу, степь, холмы и воздух не выдержали гнета и, истощивши терпение, измучившись, попытались сбросить с себя иго. Из-за холмов неожиданно показалось пепельно-седое, кудрявое облако. Оно переглянулось со степью — я, мол, готово — и нахмурилось. <…>

У самой дороги вспорхнул стрепет. Мелькая крыльями и хвостом, он, залитый солнцем, походил на рыболовную блесну или на прудового мотылька, у которого, когда он мелькает над водой, крылья сливаются с усиками и кажется, что усики растут у него и спереди, и сзади, и с боков… <…>

А вот, встревоженный вихрем и не понимая, в чем дело, из травы вылетел коростель. Он летел за ветром, а не против, как все птицы; от этого его перья взъерошились, весь он раздулся до величины курицы».

«Даль была видна, как и днем, но уж ее нежная лиловая окраска, затушеванная вечерней мглой, пропала, и вся степь пряталась во мгле, как дети Мойсея Моисеича под одеялом».

«Егорушка приподнялся и посмотрел вокруг себя. Даль заметно почернела и уже чаще, чем через минуту, мигала бледным светом, как веками. Чернота ее, точно от тяжести, склонялась вправо. <…> Налево, будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоса и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо».

Принято считать, что во всех этих описаниях, особенно в последней, тысячекратно цитировавшейся картине начала грозы («Налево, будто кто чиркнул по небу спичкой…»), виден непосредственный взгляд ребенка, свежесть его восприятия, наивность и т. п.

Однако здесь очевидно знание более обширное, восприятие скорее точное и острое, нежели наивно-непосредственное, описание, при всей внешней его простоте, более изысканное, чем которое, даже учитывая условность всякого литературного приема, может быть дано от лица

девятилетнего мальчика. Лепта героя в этих картинах есть. Но доля повествователя, наблюдающего степь вместе с героем и изображающего ее в своем слове, — гораздо большая. Картины степи даны в большинстве случаев в поэтическом восприятии одаренного тонкой наблюдательностью сознания.

«Степь» очень часто объединяют с детскими рассказами Чехова. «В „Степи“ заключены итоги многих тем, мотивов и образов рассказов о детях, — делает вывод из своего рассмотрения повести Ф. И. Шушковская. — Мотивы, образы, изобразительная манера, которые были присущи рассказам о детях, здесь нашли свое развитие в наиболее совершенной и законченной форме»[75]. В. В. Голубков, отмечая, что Чехов «наибольшее внимание уделил третьему периоду детской психики — младшему школьному возрасту»[76], в список рассказов, посвященных этому «третьему периоду», наряду с «Ванькой», «Детворой» и другими, включает и «Степь». «С детскими

[75] Примечания: 75

Шушковская Ф. И. «Степь» А. П. Чехова // Филологические науки. 1961. № 2. С. 100.

[76] Примечания: 76

Голубков В. В. Рассказы А. П. Чехова о детях // Творчество А. П. Чехова. М., 1956. С. 191.

рассказами Чехова, — пишет Г. П. Бердников, — „Степь“ объединяет прежде всего образ Егорушки. Жизнь степи, степные пейзажи, люди, населяющие степь, все, что окружает Егорушку, дано, как и в рассказах „Гриша“, „Мальчики“, прежде всего и главным образом в детском восприятии»[77]. Между тем и люди, и природа изображаются через призму восприятия Егорушки совсем не в первую очередь.

В этом смысле «Степь» не может быть поставлена рядом с такими рассказами, как «Гриша», «Событие», «Детвора» (1886), «Беглец», «Мальчики», «На Страстной неделе» (1887), «Спать хочется» (1888). В них действительно мир увиден глазами ребенка. Это впечатление создается благодаря отстраненному изображению предметов, развитой несобственно-прямой речи, формам детского языка.

«Мама похожа на куклу, а кошка на папину шубу, только у шубы нет глаз и хвоста. <…> Тут <…> висят часы, существующие для того только, чтобы махать маятником и звонить» («Гриша»).

«Пашка <…> влетел в большую комнату, где лежали и сидели на кроватях чудовища с длин-

[77] Примечания: 77

Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. М.; Л., 1961. С. 96.

ными волосами и со старушечьими лицами». «Он потрогал руками подушки и одеяло, огляделпалату и решил, что доктору живется очень недурно» («Беглец»).

В «Степи» есть похожие описания, например воспоминания Егорушки о бабушке, которая «до своей смерти была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком», или его мысли о дороге, по которой должны были бы ездить «колесницы вроде тех, какие он видывал на рисунках в Священной истории».

Но такое изображение не является ведущим. На огромном по сравнению с детскими рассказами повествовательном пространстве мы найдем не больше, чем в этих маленьких рассказах, мест, которые могут быть отнесены только к мальчику, а не к повествователю, смотрящему на степь вместе с ним. Роль этих частей повествования в художественной системе повести несоизмерима со значением монологов повествователя. Построение модели мира ребенка не входило в задачу повести. В статье современного критика говорится, что «роль Егорушки не так огромна в повести, как это обычно представляется пишущим о „Сте-

пи“»[78]. Статья вызывает много возражений, но с этим высказыванием можно согласиться.

8

Аспект центрального героя в «Степи» графически не дал бы непрерывной линии. Получилось бы нечто вроде пунктира с очень большими и неравномерными промежутками между штрихами. Эти пробелы создаются, во-первых, тем, что время от времени обстановка изображается через восприятие других персонажей — Ивана Иваныча, всех пассажиров брички вместе, подводчиков («Подводчикам свет бил в глаза, и они видели только часть большой дороги»). Кроме того, перерывы образуются благодаря лирико-философским монологам повествователя, занимающим целые страницы. И в-третьих, помимо прямого вмешательства повествователя, в повести используется еще один способ, позволяющий выйти за пределы восприятия Егорушки. Этот способ — включение аспекта изменившегося сознания героя, мыслей выросшего Егорушки или представлений, какие у него могли бы быть,

[78] Примечания: 78
Назаренко В. Как блуждают в «Степи» // Октябрь. 1963. № 8. С. 211.

обладай он «богатой фантазией».

«Теперь Егорушка все принимал за чистую монету и верил каждому слову, впоследствии же ему казалось странным, что человек, изъездивший на своем веку всю Россию, видевший и знавший многое, человек, у которого сгорели жена и дети, обесценивал свою богатую жизнь до того, что всякий раз, сидя у костра, или молчал, или же говорил о том, чего не было».

«Если бы Егорушка обладал богатой фантазией, то мог бы подумать, что под одеялом лежала стоглавая гидра».

«Русский человек любит вспоминать, но не любит жить; *Егорушка еще не знал этого…»*

9

В других произведениях 1888–1894 годов сюжет подчинен развитию или обнаружению характера главного героя. И такие важные элементы, как внутренние монологи, знаменуют известные этапы в художественном раскрытии психологии и нравственного содержания личности. Таковы, например, большие монологи в «Именинах» («К чему эта ложь? Пристала ли она порядочному человеку?») или в рассказе «Воры» («Хорошо

создан мир, только зачем и с какой стати, думал фельдшер, люди делят друг друга на трезвых и пьяных?..»).

Сюжет «Степи» развивается без внутренней связи с личностью героя. Какое отношение к Егорушке имеют, например, монологи повествователя в начале повести — о коршуне, задумавшемся о скуке жизни, об одиноком тополе, о тоске и торжестве степной красоты? С какими сторонами характера героя они связаны? Какие изменения в психологии мальчика отражают? На все эти вопросы нужно дать отрицательный ответ. Совершенно справедливо указывал А. Введенский, что путешествие Егорушки дано не как «история его нравственной, умственной жизни среди новых впечатлений»[79]. Это же отмечал в письме к Чехову и П. Н. Островский: «Жизнь степи и душевная история ребенка взаимно не покрываются»[80]. «Можно было бы ожидать, — писала „Русская мысль“, — что автор, приурочив описание степи к личности Егорушки, хотел показать влияние природы на детскую душу, —

[79] Примечания: 79

Аристархов <Введенский А. И.>. Журнальные отголоски // Русские ведомости. 1888. № 89.

[80] Примечания: 80

А. П. Чехов и наш край: Сб. Ростов н/Д, 1935. С. 131.

какие чувства и образы пробуждает первая в последней, — но ничего этого нет»[81]. Еще более определенно высказался о главном герое К. Арсеньев: «Несмотря на массу небольших штрихов, потраченных на его изображение, он выходит не таким рельефным, как некоторые лица в прежних этюдах Чехова, обрисованные двумя-тремя мазками. Мы узнаем подробно ощущения Егорушки в разные моменты его странствования; но сам Егорушка остается фигурой довольно бледной»[82].

Как характер Егорушка лишь намечен; особенно отчетливо это видно при сопоставлении повести с рассказами, в которых действуют дети примерно одного с Егорушкой возраста, — «Мальчики», «Ванька», «Беглец», «На Страстной неделе». «Мальчик, которому отец старался доказать вред курения (см. рассказ „Дома“ в сборнике, озаглавленном „В сумерках“) проходит перед нашими глазами с несравненно большей быстротой, чем Егорушка, — но оставляет впечатление

---

[81] Примечания: 81

<Без подписи>.Периодические издания // Русская мысль. 1888. № 4. С. 208.

[82] Примечания: 82

Арсеньев К. Современные русские беллетристы // Вестник Европы. 1888. № 7. С. 259.

более живое»[83].

Характерно, что при том повышенном интересе, который проявляется обычно авторами литературоведческих работ к разбору «черт характера» героев, «образ Егорушки» ими почти не рассматривается, — говорят обычно только о замысле Чехова относительно дальнейшей судьбы Егорушки. (Впрочем, в одной из статей центральная роль Егорушки обосновывается довольно подробно. «Настоящий герой повести Егорушка <…>. Чехов наделяет Егорушку сложнейшим интеллектуальным комплексом. Перед нами вырастает фигура замечательного человека, близкая автору „Степи“. Чехов изображает степь, события, людей так, как если бы он сам был Егорушкой»[84].)

У Чехова в повести «Степь» были другие задачи. В их число не входило изображение цельного и законченного характера Егорушки.

Картины жизни и события в «Степи» — не некие кирпичи, кладущиеся в здание характера героя. Они относительно самостоятельны. Это отметили почти все первые критики повести — К.

---

[83] Примечания: 83
Там же.

[84] Примечания: 84
Шушковская Ф. И. «Степь» А. П. Чехова. С. 93–101.

Арсеньев, В. Буренин, В. Стукалич, А. Введенский, Е. Гаршин, Д. Григорович, Д. Мережковский, П. Островский, П. Перцов, А. Плещеев, Р. Дистерло. «Рассказ слеплен из почти самостоятельных отрывков, коротеньких эпизодов, лирических описаний природы и представляется скорее сборником отдельных миниатюрных новелл, соединенных под одним заглавием „Степь“, чем большим, вполне цельным и законченным эпическим произведением»[85]. «Сцены следуют одна за другой, но не вытекают друг из друга; едва связанные между собой, они не потеряли бы ровно ничего, если бы распались на несколько отдельных очерков, если бы вместо „Степи“ мы имели „Жаркий день степи“, „Еврейскую корчму“, „Обоз ночью под грозою“ и т. д.»[86].

Егорушка выполняет в повести в основном сюжетно-композиционную роль, являясь своеобразным стержнем для картин природы, людей, размышлений повествователя. Это тоже отметила современная критика. Егорушка, писал анонимный обозреватель «Русской мысли», «слу-

---

[85] Примечания: 85

Мережковский Д. Старый вопрос по поводу нового таланта. С. 87.

[86] Примечания: 86

Арсеньев К. Современные русские беллетристы. С. 258–259.

жит путеводною нитью рассказа»[87]. «В огромном большинстве случаев Егорушка служит только внешнею связью событий. <…> Он — связь всего»[88]. «Все персонажи <…> связаны между собой чисто внешним образом, что, впрочем, не нами впервые замечено, отмечено и поставлено на вид Чехову»[89], — писал Е. М. Гаршин.

Чехов и сам говорил о самостоятельности частей повести; Егорушке же он придавал в первую очередь композиционное значение. «Для дебюта в толстом журнале, — писал он Д. В. Григоровичу 12 января 1888 года, — я взял степь, которую давно уже не описывали. Я изображаю равнину, лиловую даль, овцеводов, жидов, попов, ночные грозы, постоялые дворы, обозы, степных птиц и проч. Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон, что мне может удаться тем легче, что через все главы у

---

[87] Примечания: 87

Русская мысль. 1888. № 4. С. 209.

[88] Примечания: 88

Аристархов <Введенский Арс.>. Журнальные отголоски // Русские ведомости. 1888. 31 марта. № 89.

[89] Примечания: 89

Биржевые ведомости. 1888. 11 марта.

меня проходит одно лицо». «Я изображаю, — пишет он неделей позже Я. П. Полонскому, — степь, степных людей, птиц, ночи, грозы и проч.». Перечислено почти все, что изображается, — вплоть до постоялых дворов, птиц и лиловой дали. Не упомянут как предмет изображения только Егорушка. Он фигурирует в качестве лица, связующего все эти разнообразные картины и способствующего созданию «общего тона».

Как средоточие этих картин Егорушка очень условен. И Чехов не скрывает этой условности, не боится ее обнажить, отодвигая в нужных местах героя и выпуская на авансцену повествователя.

10

В повести «Степь», в отличие от прочих произведений Чехова 1888–1894 годов, интонация, слово героя не являются главным компонентом повествования. Это выражается в сравнительно слабом развитии в повести несобственно-прямой речи. На огромный повествовательный массив приходится не более 10–12 случаев выдержанной несобственно-прямой речи. В количественном отношении (насколько эта речевая форма поддается подсчетам) это неизмеримо меньше в

соотношении с остальным текстом, чем в других произведениях этого периода, например в «Припадке» или «Именинах».

В картинах, данных через призму восприятия героя, и даже в описании его чувств в большинстве случаев главную роль играет слово повествователя.

«Егорушка не понимал значения подобных слов, но репутация их была ему хорошо известна. Он знал об отвращении, которое молчаливо питали к ним его родные и знакомые, сам, не зная почему, разделял это чувство и привык думать, что одни только пьяные да буйные пользуются привилегией произносить громко эти слова. Он вспомнил убийство ужа, прислушался к смеху Дымова и почувствовал к этому человеку что-то вроде ненависти».

Совершенно справедливо в работе, посвященной несобственно-прямой речи у Чехова, отмечается, что «внутренняя речь мальчика, его интонации и субъективные оценки вплетаются в повествование сравнительно редко. Обычно это отдельные вопросы и восклицания, рассеянные в авторском контексте: „Дядя и о. Христофор крепко спали; сон их должен был продолжаться часа два-три, пока не отдохнут лошади… Как

же убить это длинное время и куда деваться от зноя? Задача мудреная“. Повествование в „Степи“ ведется преимущественно в духе героя, но не в его „тоне“, то есть в соответствии с психологическими, возрастными особенностями персонажа, однако без сохранения особенностей его языка. Своеобразие мировосприятия героя выражается в формах авторской речи»[90].

Господство речевой струи повествователя в тексте, данном через восприятие героя, — это первое, что выделяет «Степь» из второго периода и сближает ее с произведениями более поздними. Но эта речевая струя соответствует только одной из ипостасей повествователя.

Другой его лик, еще более сближающий «Степь» с поздними вещами Чехова, делающий ее как бы первым опытом прозаической манеры третьего периода, — это лик повествователя, прямо выступающего со своими высказываниями, рассуждениями, философскими размышлениями-монологами. Как и в произведениях третьего периода (см. гл. III, 5), такие монологи не мотивированы.

Эту необычную черту сразу заметили первые

[90] Примечания: 90

Кожевникова Н. А. Об особенностях стиля Чехова (несобственно-прямая речь). С. 56.

читатели повести и обостренно восприняли ее отличие от знакомых литературных образцов. Так, в письме к Чехову от 4 марта 1888 года, отметив эту черту, П. Н. Островский в качестве положительного примера приводит Тургенева. «Комментарии и впечатления автора, издавна знакомого со степью вдоль и поперек, автора, резонирующего и поэтизирующего свои впечатления, перемежаются с реальными непосредственными ощущениями ребенка; в отдельности то и другое верно, поэтично; но переходов между ними нет или они слишком резки; внимательного читателя это иногда сбивает и вредит цельности его впечатления! Тургенев в этом смысле (как достигнуть цельности впечатления) великий мастер и образец, достойный изучения: самые незначительные его рассказы производят эффект тем искусством, с коим он выбирает какую-нибудь человеческую фигуру в посредники между изображаемым миром и читателем (нечто вроде прозрачной среды, собирающей и преломляющей световые лучи, прежде чем они дойдут до глаза) и никогда не выходит из тона и миросозерцания той фигуры»[91].

---

[91] Примечания: 91
А. П. Чехов и наш край. С. 131.

Здесь отмечено главное — мотивированность у Тургенева публицистических и философских монологов их принадлежностью излюбленному тургеневскому рассказчику и отсутствие такой мотивировки у Чехова. Впоследствии подобные верные наблюдения были забыты; возобладала точка зрения, что Чехов стремится всячески оправдать включение лирико-философских монологов их близостью к герою, его настроению, мироощущению и т. п.

Для таких монологов характерно наличие субъектно-оценочных форм речи, принадлежащих повествователю. Эта черта также сближает «Степь» со стилем третьего периода.

По своей поэтике «Степь» выпадает из ряда произведений, написанных одновременно с ней.

Чехов сам отчетливо сознавал необычность «Степи» в ряду других своих произведений этого времени. Ни об одной своей прозаической вещи (и именно о ее форме, *поэтике*) он ни до, ни после не писал так много. «В общем выходит у меня нечто странное и не в меру оригинальное», — пишет он Д. В. Григоровичу уже в начале работы над повестью (12 января 1888 года). «От непривычки писать длинно, — сообщает он неделю спустя Я. П. Полонскому, — я то и дело сбиваюсь

с тона». (Следует понимать: с нового тона.) Об этом же пишет Чехов и А. Н. Плещееву: «Если я не сорвусь с того тона, каким начал (а начал он как раз с лирико-философских монологов первых глав. — Ал. Ч.),то кое-что выйдет у меня „из ряда вон выдающее“» (19 января 1888 года).

Близость «Степи» к более поздней его поэтике Чеховым ясно ощущалась.

Это видно из той правки, которую он вносил в текст повести при подготовке Собрания сочинений в 1901 году. А. М. Линин в статье, посвященной творческой истории «Степи», так характеризовал основную направленность внесенных изменений: «Больший процент сокращений падает на <...> места, изображающие психологические переживания и ощущения, вызванные воздействием на героя отдельных этапов степного путешествия»[92]. «Значительное место в первоначальном тексте занимали описания снов Егорушки — в третьей главе (на постоялом дворе Мойсея Моисеича, перед появлением графини Драницкой) и в четвертой главе (в степи)»[93]. С другой стороны, «Чехов не произво-

[92] Примечания: 92
А. П. Чехов и наш край. С. 131.

[93] Примечания: 93
Там же. С. 158.

дит сокращений в тех местах, где дается описание природы степи, хотя этими описаниями занята значительная часть повести»[94]. Иными словами, Чехов исключал описания в аспекте героя и не трогал принадлежащих повествователю (картины степи, как мы видели, в большинстве случаев даны через повествователя), что усиливало в повествовании именно черты, характерные для стиля поздней чеховской прозы. При правке в 1900-х годах своих ранних вещей Чехов всегда лишь совершенствовал прежнюю, уже данную в них художественную систему, а не привносил в нее черт новой. Очевидно, внося такие поправки в повесть, Чехов отдавал себе отчет в том, что именно эти особенности являются основными в ее поэтике.

В конце 80-х годов «Степь» осталась блестящим, но одиноким экспериментом. Ее поэтика в повествовании ближайших лет развития не получила. Опыт ее был в полной мере использован в поздней прозе Чехова.

---

[94] Примечания: 94
Там же. С. 155.

11

На рубеже второго и третьего периодов стоят «Три года» — «роман из московской жизни»[95], написанный в конце 1894 года и напечатанный в 1895 году («Русская мысль», 1895, № 1–2).

В романе, несомненно, есть черты прозы второго периода.

В нескольких главах обнаруживается объективное повествование. В основном оно дается «в тоне» главного героя, но в ряде случаев и в аспекте других персонажей.

Правда, несобственно-прямая речь уже редко занимает большое повествовательное пространство. Зато часты случаи, когда она появляется в виде небольших отрывков.

«Изредка он посматривал на нее через книгу и думал: жениться по страстной любви или совсем без любви, — не все ли равно?»

«Лаптев, слушая, удивлялся этой его способности говорить долго и серьезным тоном одни общие места и банальные истины, которые давно уже набили всем оскомину. Он возмущался

---

[95] Примечания: 95

Чехов А. П. Письмо к М. Чеховой от 22 сентября 1894 г.

и никак не мог понять: чего, собственно, Костя хочет?»

Но в романе «Три года» находим уже черту, свойственную третьему периоду. Это — господство форм речи повествователя. Обширные характеристики персонажей, их биографии, внутренние монологи в большинстве глав даются в слове повествователя.

«Лаптев знал фамилии всех известных художников, с некоторыми из них был знаком и не пропускал ни одной выставки. Иногда летом на даче он сам писал красками пейзажи, и ему казалось, что у него развитое чутье и много вкуса и что если б он злился, то из него, пожалуй, вышел бы хороший художник. Но бывали у него минуты особенного напряжения, когда он не сомневался, что живопись и скульптура на него не действуют вовсе и что в них он ровно ничего не понимает. <…> И замечательно, что, робкий в собраниях, в театре, у себя в амбаре, он был смел и самоуверен на картинных выставках. Сознание, что он может купить все эти картины, придавало ему уверенность, и он всякий раз ловил себя на этом, и ему становилось неловко. А когда он, стоя перед какою-нибудь картиной, высказывал громко свое суждение, то что-то на самой глубине души,

должно быть, совесть, шептало ему, что в нем это бурлит кровь купца-самодура и что он, так смело критикующий художника, мало отличается от брата своего Федора, когда тот отчитывает провинившегося приказчика или учителя».

Характерно, что при переработке для Собрания сочинений в 1901 году Чехов усилил тенденцию повествователя в этом месте: «И замечательно, что, робкий вообще в жизни, он был чрезвычайно смел и самоуверен на картинных выставках. *Отчего?*»

Объективное повествование сосредоточено в четырех первых и последней главе. В остальных двенадцати главах преобладают формы речи повествователя. Несобственно-прямая речь занимает лишь небольшие участки повествования.

12

Повествование второго периода однопланно. В нем господствует голос главного героя, поглощающий речевой план нейтрального повествователя.

Повествование третьего периода усложнилось. В нем сталкиваются несколько языковых планов разных персонажей и несколько речевых струй

самого повествователя (см. гл. III, 1–5).

Но оно стало более сложным не только в чисто речевом отношении.

Усложнилась «оптическая» структура повествования — способ расположения реалий относительно рассказчика и героев. В повествовании сталкиваются и перекрещиваются несколько различных позиций наблюдения.

В первой главе рассказа «Убийство» (1895) действительность предстает в восприятии Матвея Терехова (но не в формах его речи).

«Матвей шел по шоссе вдоль линии, пряча лицо и руки, и ветер толкал его в спину. Вдруг показалась небольшая лошаденка, облепленная снегом, сани скребли по голым камням шоссе, и мужик с окутанною головой, тоже весь белый, хлестал кнутом. Матвей оглянулся, но уже не было ни саней, ни мужика <…>. Вот переезд и темный домик, где живет сторож».

Матвей — второстепенный персонаж. Очень скоро в повествовании является аспект главного героя — Якова Терехова. Реалии начинают описываться с его точки зрения.

«…он поехал в Шутейкино <…> От тепла и метелей дорога испортилась, стала темною и ухабистою и местами уже проваливалась; снег

по бокам осел ниже дороги, так что приходилось ехать, как по узкой насыпи <…> Навстречу ехал длинный обоз…»

Описанием с позиций героев не исчерпываются оптические варианты.

В начале рассказа описание обстановки дается с позиций героя, который идет по шоссе, мимо леса, через переезд, подход к дому.

Но неожиданно точка обзора, с которой ведется наблюдение, меняется.

«Когда Матвей пришел домой, во всех комнатах и даже в сенях сильно пахло ладаном. Брат его Яков Иваныч еще продолжал служить всенощную. В молельной, где это происходило, в переднем углу стоял киот со старинными дедовскими образами в позолоченных ризах, и обе стены направо и налево были уставлены образами старого и нового письма, в киотах и просто так. На столе, покрытом до земли скатертью, стоял образ Благовещения и тут же кипарисовый крест и кадильница; горели восковые свечи. Возле стола был аналой. Проходя мимо молельной, Матвей остановился и заглянул в дверь» («Русская мысль», 1895, № 11).

Описание молельной дано до того, как туда заглянул Матвей. Появилась новая оптическая

позиция — позиция повествователя. Изображение предметного мира с его точки зрения занимает в рассказе существенное место.

Таким способом описывается, например, сахалинский пейзаж в седьмой главе.

«На Дуэском рейде на Сахалине поздно вечером остановился иностранный пароход <…>. В Татарском проливе погода может измениться в какие-нибудь полчаса, и тогда сахалинские берега становятся опасны. А уже свежело и разводило порядочную волну. <…>

Каторжные, только что поднятые с постелей, сонные, шли по берегу, спотыкаясь в потемках и звеня кандалами. Налево был едва виден высокий крутой берег, чрезвычайно мрачный, а направо была сплошная, беспросветная тьма, в которой стонало море, издавая протяжный, однообразный звук „а… а… а… а…“, и только когда надзиратель закуривал трубку и при этом мельком освещался конвойный с ружьем и два-три ближайших арестанта с грубыми лицами или когда он подходил с фонарем близко к воде, то можно было разглядеть белые гребни передних волн».

Повествователь не связан с героем, он свободно движется в пространстве.

Может показаться, что такой повествователь близок к повествователю первого периода, который тоже не был привязан к определенному герою. На самом деле это вещи качественно разные.

Повествователь первого периода, не будучи связан с конкретным героем, находился вообще вне конкретной оптической позиции. Он не имел строго определенного наблюдательного пункта. Описание велось то с некоей далекой позиции — объект виден в его общем виде; то вдруг в картине оказывались детали столь мелкие, что они могли быть видны только с очень близкого расстояния; следующие детали описывались еще с какой-то новой точки зрения и т. п. (см. гл. I, 8). Позиция, с которой ведется наблюдение, — некая абстрактная позиция.

Совершенно не таков повествователь третьего периода.

Он самостоятелен, он свободно перемещается в пространстве. Но каждая его позиция в пространстве всегда точно указана.

В приведенном выше сахалинском пейзаже местоположение повествователя определяется совершенно ясно: слева крутой берег, справа невидимое море, наблюдатель от него так близко,

что, когда подходит надзиратель с фонарем, ему видны белые гребни волн и т. д.

Точно так же легко устанавливается местонахождение повествователя в начале рассказа «Человек в футляре» (1898) — вне помещения и достаточно близко к Ивану Иванычу (настолько, что при свете луны он видит детали внешности героя).

«На самом краю села Мироносицкого, в сарае старосты Прокофия расположились на ночлег запоздавшие охотники. <…>

Не спали. Иван Иваныч, высокий худощавый старик с длинными усами, сидел снаружи у входа и курил трубку; его освещала луна. Буркин лежал внутри на сене, и его не было видно в потемках» («Русская мысль», 1898, № 7).

Часто повествователь указывает позицию сам — например, в рассказе «Новая дача» (1898):

«В трех верстах от деревни Обручановой строился громадный мост. Из деревни, стоявшей высоко на крутом берегу, был виден его решетчатый остов, и в туманную погоду, и в тихие зимние дни, когда его тонкие железные стропила и все леса кругом были покрыты инеем, он представлял живописную и даже фантастическую картину» («Русские ведомости», 1899, 3 января, № 3).

В 1895–1904 годах Чехов не отказался от завоевания второго периода — способа изображения пространства через конкретное восприятие. Но теперь повествование усложнилось: кроме героя в качестве воспринимающего лица выступает еще и повествователь.

13

Изменения произошли и в другой сфере повествования — в сфере изображения внутреннего мира.

В рассказах второго периода повествователь проникал только внутрь сознания главного героя.

В третий период такая позиция по отношению к главному герою укрепилась и получила дальнейшее развитие. В рассказе «Убийство» чувства, мысли Якова Терехова изображаются непосредственно, во всей их сложности и противоречивости.

«Хотя слова брата считал он пустяками, но почему-то и ему в последнее время тоже стало приходить на память, что богатому трудно войти в царство небесное, что еще в третьем году он купил очень выгодно краденую лошадь…»

«…всего этого ему было уже мало, и хотелось еще чего-то, но чего именно, понять он не мог. Когда такой упадок духа бывал у него по ночам, то он объяснял его тем, что не было сна, днем же не знал, чем объяснить; это его пугало и начинало казаться ему, что на голове и на плечах у него сидят бесы».

«Ему уже было ясно, что сам он недоволен своей верой и уже не может молиться по-прежнему. Надо было каяться, надо было опомниться, образумиться, жить и молиться как-то иначе; а может быть, все это только смущает бес и ничего этого не нужно… Как быть? Что делать? Кто может научить?..»

Мысли, ощущения других персонажей описываются не столь детально, но тоже изнутри. Так изображаются Сергей Никанорыч, Аглая, Матвей, жандарм.

«Матвей оглянулся, но уже не было ни саней, ни мужика, как будто все это ему только примерещилось, и он ускорил шаги, вдруг испугавшись, сам не зная чего».

Повествователь использует этот способ описания с большой свободой.

«Рассказывали, что постоялый двор был построен еще при Александре I какою-то вдовой,

которая поселилась здесь со своим сыном; называлась она Авдотьей Тереховой. У тех, кто, бывало, проезжал мимо на почтовых, особенно в лунные ночи, темный двор с навесом и постоянно запертые ворота своим видом вызывали чувство скуки и безотчетной тревоги, как будто в этом дворе жили колдуны или разбойники».

Изображение переносится внутрь сознания «проезжающих» в весьма отдаленные времена.

Появляется сфера сознания других персонажей даже в рассказах от 1-го лица. Рассказчик «Страха», «Скучной истории», «Рассказа неизвестного человека» говорит с достоверностью только о том, что мог наблюдать сам, а об остальном — лишь в виде догадок («Кажется, была попытка самоубийства»). Рассказчик же «Крыжовника» и «О любви» прямо излагает мысли других персонажей: «И ее мучил вопрос: принесет ли мне счастье ее любовь, не осложнит ли она моей жизни, и без того тяжелой, полной всяких несчастий? Ей казалось, что она уже недостаточно молода для меня, недостаточно трудолюбива и энергична, чтобы начать новую жизнь» («О любви». — «Русская мысль», 1898, № 8). Рассказчик «Человека в футляре» знает даже о том, что Беликову «было страшно под одеялом»; в рассказе подробно вос-

производятся разговоры, при которых рассказчик не присутствовал, и т. д.

Усложняет структуру повествования 1895–1904 годов также и то, что сам повествователь третьего периода многолик.

Первая его ипостась — полноправный повествователь, проникающий в сознание любого персонажа, не связанный ни временем, ни местом, свободно передвигающийся в пространстве. Такого повествователя мы видели в примерах из рассказа «Убийство».

Вторая — это повествователь, частично ограничивший себя, отказавшийся от своих прав на всеведение (и прямую оценку). О мыслях, чувствах героев он говорит не категорически, но предположительно.

«Видимо, его забавляло, что он староста, и нравилось сознание власти» («Мужики»).

«Но *почему-то* теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство» («Невеста». — «Журнал для всех», 1903, № 12).

«Инженер, *по-видимому,* стал раздражителен, мелочен и в каждом пустяке уже видел кражу или покушение» («Новая дача»).

Внимательный читатель заметит, что этот

лик близок к повествователю второго периода. Воплощаясь в него, повествователь изображает действительность в соответствии с восприятием героев. Но различие по сравнению со вторым периодом то, что изображаемое может даваться через «призму» не одного, а нескольких персонажей; в произведении появляется несколько субъектных планов персонажей.

В повествовании третьего периода повествователь выступает еще в одном — третьем своем лике. Его качество видно из следующего отрывка из рассказа «Печенег».

«Гость сел в тарантас быстро, видимо, с большим удовольствием и точно боясь, чтобы его не удержали. Тарантас по-вчерашнему запрыгал, завизжал <…>. Частный поверенный оглянулся на Жмухина с каким-то особенным выражением; было похоже, что ему <…> захотелось обозвать его печенегом или как-нибудь иначе…» («Русские ведомости», 1897, 2 ноября, № 303).

Изложение, несомненно, идет через повествователя — Жмухин до конца рассказа не понимает, что он смертельно надоел своему гостю. Но рассказчик выступает здесь в роли наблюдателя, видящего все лишь со стороны («было похоже», «видимо»).

Выступая в таком качестве, повествователь в еще большей степени, чем во втором своем лике, отказывается от прав автора. Он не заглядывает в «душу» героя, но судит о его чувствах и мыслях по внешним проявлениям — жестам, мимике.

«Елена Ивановна села на крыльце и, обняв свою девочку, задумалась о чем-то, и у девочки тоже, судя по ее лицу, бродили в голове какие-то невеселые мысли…» («Новая дача»).

Описывается лишь то, что видно любому присутствующему.

Можно заметить, что и третий лик рассказчика, как и второй, близок к одной из ипостасей, уже бывших ранее, — к повествователю-наблюдателю первого периода (см. гл. I, 9). Однако между ними есть существенная разница. Повествование первого периода однопланно. Если в рассказе есть повествователь такого типа, то он до конца сохраняет свою целостность; окружающее изображается с его позиций, наблюдательный пункт не может быть отдан, например, кому-нибудь из второстепенных персонажей или «поделен» между несколькими наблюдателями.

В третий период, в усложнившемся повествовании, это происходит постоянно. В тексте присутствует сразу несколько воспринимающих

сознаний; восприятие «перебрасывается» от одного к другому.

«Казалось, будто тень легла на двор. Дом потемнел, крыша поржавела, дверь в лавке, обитая железом, тяжелая, выкрашенная в зеленый цвет, пожухла, или, как говорил глухой, „зашкорубла“; и сам старик Цыбукин потемнел как будто. <…> Сила у него пошла на убыль, и это заметно было по всему».

«Аксинья ездила туда почти каждый день, в тарантасе; она сама правила и при встрече со знакомыми вытягивала шею, как змея из молодой ржи, и улыбалась наивно и загадочно. А Липа все играла со своим ребенком, который родился у нее перед постом. Это был маленький ребеночек, тощенький, жалкенький, и было странно, что он кричит, смотрит и что его считают человеком и даже называют Никифором» («В овраге», 1900).

14

Ограничение прав автора-повествователя Чехов использует как тонкий художественный прием. Например, в «Невесте», выступая в первых главах во втором лике, автор создает нужное ему настроение неопределенности, смутности.

Я. О. Зунделович, исследовав в специальной статье причины необычайного обилия «почему-то» в этом произведении, говорит, что «в нарочито примененных Чеховым „почему-то“ с особой выразительностью раскрывается нужная Чехову в рассказе ломка аналитического психологизма, нужная ему недоговоренность»[96].

В рассказе «Ионыч» первые три главы даются в основном от повествователя, выступающего во втором своем варианте. Действительность изображается с точки зрения молодого, неопытного еще Старцева. По его представлениям, в С. все «очень хорошо». В четвертой главе повествователь солидаризируется с умудренным жизненным опытом героем, присоединяется к его отрицательным оценкам обывателей города С.

«Опыт научил его мало-помалу, что пока с обывателем играешь в карты или закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже неглу-

---

[96] Примечания: 96

Зунделович Я. О. «Невеста» // Труды Узбекского гос. ун-та. Новая серия. 1957. № 72. С. 4. Еще ранее об этом же писал П. Бицилли: «Это речение („почему-то“. — Ал. Ч.) выражает переживание Надей — героиней рассказа — „нереальности“ того, чем она окружена и что с ней происходит; тот ее душевный перелом, в котором она не сразу отдает себе отчет и которого не может себе сперва объяснить» (*Бицилли П.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. София, 1942. С. 44). Иногда повествователь выступает в произведении во всех этих ипостасях, иногда в рассказе преобладает та или другая вариация.

пый человек, но стоит только заговорить с ним о чем-нибудь несъедобном, например о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остается только рукой махнуть и отойти».

В пятой главе повествователь выступает в первом своем лике — он прямо высказывает свое отношение к герою.

«У него много хлопот, но все же он не бросает земского места; жадность одолела, хочется поспеть и здесь, и там <…> Характер у него тоже изменился: стал тяжелым, раздражительным. Принимая больных, он обыкновенно сердится, нетерпеливо стучит палкой о пол и кричит своим неприятным голосом <…>».

Благодаря такой последовательной смене вариаций лика повествователя обличительная струя в рассказе нарастает постепенно; смена тона повествователя символизирует эволюцию характера героя.

Повествование третьего периода, благодаря сочетанию в нем нескольких ликов повествователя и планов героев, становится многопланным.

Многопланность повествования 1895–1904 годов особенно хорошо видна в «бесфабульных» рассказах Чехова этого времени.

Примером может служить рассказ «На подводе» (1897). В нем не происходит видимых событий (на протяжении всего рассказа Марья Васильевна едет на подводе), героиня не вступает во взаимоотношения с окружающими (несколько случайных фраз с попутчиками не в счет).

Фабульное движение заменено развитием тем, мотивов. Это воспоминания Марьи Васильевны о прошлом, мечты о счастье, мысли о том, как «человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко»; и вновь и вновь возвращающаяся, пронизывающая весь рассказ тема дороги.

Такая композиция позволяет говорить о сходстве некоторых рассказов Чехова по построению с музыкальным произведением, симфонией[97]. Если не делать столь прямых аналогий с другим видом искусства, то можно отметить, что такой тип композиции ближе всего к лирическому стихотворению с его повторением, варьированием тем и мотивов, игрой образов-символов.

Подобные рассказы Чехов писал еще в конце 80-х годов («Святой ночью», «Холодная кровь»,

[97] Примечания: 97

См., например: Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. С. 73–74; *Евнин Ф.* «Счастье» (Об одном рассказе Чехова) // Новый мир. 1954. № 7. С. 223–232.

«Счастье», «Почта», «Свирель»). Но наибольшее развитие эта форма получила в последнее десятилетие его творчества («Студент», «В родном углу», «По делам службы», «Мужики», «Архиерей») — многоплановое повествование нового типа, очевидно, хорошо сочеталось со свободной композицией. Тема, появившись первый раз, например, в тексте от автора, затем повторяется в «плане» персонажа, другого, третьего, в «планах» разных ликов повествователя.

Так, тема нужды, бедности в «Мужиках», пронизывая все произведение, проходит через многие субъектные «призмы», видоизменяясь, углубляясь, наполняясь различным фактическим и эмоциональным содержанием: 1) «Печь покосилась, бревна в стенах лежали криво… Бедность, бедность!»; 2) «Их изба была третья с краю и казалась самою бедною, самою старою на вид; вторая — не лучше…»; 3) «И вероятно, какая была бы прекрасная жизнь на этом свете, если бы не нужда, ужасная, безысходная нужда, от которой нигде не спрячешься!»; 4) «Николай, который был уже измучен этим постоянным криком, голодом, угаром, смрадом, который уже ненавидел и презирал бедность…»; 5) «…в голове бродят давние, скучные, нудные мысли о нужде, о кормах…»;

6) «О, какая суровая, какая длинная зима! Уже с Рождества не было своего хлеба…» и т. д.

15

Видоизменения в повествовании не затронули принципа слитности. Только если ранее слитность повествования осуществлялась при главенстве аспекта героя, то теперь — под эгидой повествователя. Но по-прежнему рассуждения, характеристики, сообщения о событиях, описания невыделимы в самостоятельные, обособленные единицы.

«Сам он был тощ, невысок, сын же его, семинарист, был громадного роста, говорил неистовым басом; как-то попович обозлился на кухарку и выбранил ее: „Ах ты ослица Иегудиилова!“, и отец Симеон, слышавший это, не сказал ни слова и только устыдился, так как не мог вспомнить, где в Священном Писании упоминается такая ослица. <…> он никогда не бил учеников, но почему-то у него на стене всегда висел пучок березовых розог, а под ним надпись на латинском языке <…> Была у него черная мохнатая собака, которую он называл так: Синтаксис».

«Луна глядела в окно, пол был освещен, и на

нем лежали тени. Кричал сверчок. В следующей комнате за стеной похрапывал отец Сисой <…>. Сисой был когда-то экономом у епархиального архиерея, а теперь его зовут „бывший отец эконом“; ему 70 лет, живет он в монастыре, в 16 верстах от города, живет и в городе, где придется. Три дня назад он зашел в Панкратиевский монастырь…» («Архиерей». — «Журнал для всех», 1902, № 4). Как и прежде, все эти разнородные элементы объединяются в одном синтаксическом целом.

Слитность повествования, эту новаторскую черту повествовательного стиля Чехова, заметили уже его современники. «В рассказах Чехова, — писал в 1899 году А. Волынский, — описания <…> органически сливаются с повествованием. Таких описаний нет ни у одного из новейших русских беллетристов»[98].

Эта сторона — одна из главных в чеховской реформе повествовательного стиля русской прозы, реформе, которая, по мысли Л. Толстого, была подобна той, которую Пушкин осуществил по отношению к стиху. «Он достиг величайшего совершенства в умении слить два элемента художественной прозы — изобразительный и

[98] Примечания: 98

Волынский А. Л. Борьба за идеализм. Критические статьи. СПб., 1900. С. 334.

повествовательный — в одно общее дело. До Чехова повествование и изображение, обычно даже у самых тонких мастеров, например Тургенева, за исключением разве Толстого и Достоевского, почти всегда чередовались, не сливаясь друг с другом. Описание шло своим чередом, повествование — своим: одно после другого. <…> В этом поразительном слиянии изобразительного с повествовательным — одно из открытий Чехова»[99].

16

Перемены, произошедшие в повествовании Чехова в начале третьего периода, были серьезны.

И все-таки они не могут быть приравнены к тем, которые происходили в 1887–1888 годах, когда повествовательная система менялась радикально.

Повествование третьего периода сохранило с предыдущим периодом много общего — слово героя, близкое автору, использование в повествовании голоса главного героя, слитность повествования, не говоря уж о единстве синтаксического

---

[99] Примечания: 99

Катаев В. Слово о Чехове // Литературная газета. 1960. 30 января.

строения речи рассказчика. Сохранилась та общность, которая позволяет ощущать как чеховский и рассказ 1888 года, и 1902-го.

И главное — незыблемым остался основной принцип чеховского повествования, Чеховым в такой законченной и последовательной форме в русскую литературу введенный, — принцип изображения мира через конкретное воспринимающее сознание.

В 1895–1904 годах изображение через восприятие главного героя сильно уступило свои позиции прямым описаниям от повествователя. Но при всем том про повествование третьего периода нельзя сказать, что старое ушло, а новое пришло на оставленное место.

Случилось не так. Прежнее осталось, новое добавилось. Повествование «уплотнилось», вместив в себя новые ингредиенты. Они не разрушили основной конструктивный принцип, но обогатили его.

Повествование в плане героя стало иным. Явились голоса и сферы сознания многих героев, стилистический «налет» изображаемой среды вообще. Предметный мир в поздней прозе Чехова может быть изображен в восприятии любого второстепенного или эпизодического героя.

Новый повествователь выступает вместо героя — но в том же качестве конкретного воспринимающего лица.

Главный конструктивный принцип повествования не только сохранился, но стал универсальным.

Этот принцип, как мы увидим далее (см. гл. VI, 8), играет важнейшую роль в формировании нового типа художественного изображения, открытого Чеховым.

Часть вторая
Изображенный мир
Глава IV
Предметный мир

В раздельной четкости лучей
И в чадной слитности видений
Всегда над нами – власть вещей
С ее триадой измерений.

И. Анненский

1

Любая художественная система (и не только словесная) непременно обращается к *предмету*, решает задачи, связанные с его изображением.

То, что называют «миром писателя», та неповторимая в каждом случае модель мира действительного в значительной мере зависит от того, какую роль играет в данной художественной системе предмет, вещь. По признаку «отношение к вещи» оформляются целые литературные направления (например, натурализм, символизм,

акмеизм).

Вещь с необходимостью используется во всех художественных ситуациях: при характеристике персонажа, в диалоге, массовой сцене, при изображении чувства и мысли.

В разных системах вещная насыщенность художественных ситуаций, самый критерий отбора вещей — различны. Установить основной принцип использования предмета в «мире писателя» — это и значит описать предметный уровень его художественной системы.

2

Во всех многочисленных способах использования вещи при изображении человека в дочеховской литературе есть общая черта. Предметный мир, которым окружен персонаж, — его жилье, мебель, одежда, еда, способы обращения персонажа с этими вещами, его поведение внутри этого мира, его внешний облик, жесты и движения, — все это служит безотказным и целенаправленным средством характеристики человека. Все без исключения подробности имеют характерологическую и социальную значимость.

Этот принцип изображения внешнего окружения человека лучше всего можно охарактеризовать словами И. Тэна: «Под внешним человеком скрывается внутренний, и первый проявляет лишь второго. Вы рассматриваете его дом, его мебель, его платье — все это для того, чтобы найти следы его привычек, вкусов, его глупости или ума <…> Все эти внешние признаки являются дорогами, пересекающимися в одном центре, и вы направляетесь по ним только для того, чтобы достигнуть до этого центра»[100].

Этот основной принцип присущ литературе самых разных направлений. Его находим, например, в прозе, казалось бы, не озабоченной вещной точностью.

«Долго, уныло задумавшись, сидел пустынник и слушал свисты ветра; наконец встал и ушел в хижину. Яркий огонь, пылавший на очаге, освещал ее стены, почерневшие от дыму, и багровое сияние проливалось сквозь узкое окно и отверстия худой двери на мрачную зелень и кустарники, со всех сторон окружавшие хижину. Старец повесил арфу на стену, подле доспехов военных — щита, панциря, меча и шлема, покры-

[100] Примечания: 100

Тэн И. О методе критики и об истории литературы. СПб., 1896. С. 9.

тых ржавчиною и паутиною…» (В. А. Жуковский. «Вадим Новгородский»)[101].

Целенаправленно информационны редкие предметы в прозе Пушкина, обозначенные одним безэпитетным словом.

Очевидны внутренние цели вещного окружения героя в прозе натуральной школы. Обычно дается, по выражению П. Анненкова, «опись всего имущества героя»[102]. Так, описание героя в очерке В. Даля «Петербургский дворник» начинается с изображения его жилища; затем автор переходит к изображению его костюма, пищи и т. д. «Все-то жилье в подворотном подвале едва помещает в себе огромную печь. Сойдите ступеней шесть, остановитесь и раздуйте вокруг себя густой воздух и какие-то облачные пары, если вас не сшибет на третьей ступени обморок от какого-то прокислого и прогорклого чада, то вы, всмотревшись помаленьку в предметы, среди вечных сумерек этого подвала увидите, кроме угрюмой дебелой печки, еще лавку, которая безногим концом своим лежит на бочонке <…>

---

[101] Примечания: 101

Жуковский В. А. Проза. Пг., 1915. С. 18 (Историко-литературная библиотека под ред. Р. В. Иванова-Разумника. № 286).

[102] Примечания: 102

Современник. 1849. № 1. С. 10.

Подле печи — три коротенькие полочки, а на них две деревянные чашки и одна глиняная, ложки, зельцерский кувшин, штофчик, полуштофчик <…> Под лавкой буро-зеленоватый самовар о трех ножках, две битые бутылки с ворванью и сажей для смазки надолб <…>. В праздник Григорий любил одеваться кучером, летом в плисовый поддевок, зимой в щегольское полукафтанье и плисовые шаровары, а тулуп накидывал на плечи. У него была и шелковая низенькая, развалистая шляпа»[103].

Обстановка, одежда, жесты — все это в прозе натуральной школы — особенно в чистых «физиологиях» — имело значение принципиальное. Внешний облик человека прямо связан с внутренним; изменения в одном — сигналы эволюции другого. «Он уже студент! Он вместо отложных воротничков носит галстух <…> он после лекций забегает в лавку Пера съесть пирожок <…> Молодой человек, помаленьку пользуясь жизнью, переходит во второй курс; физиономия его принимает более серьезное выражение. Он

[103] Примечания: 103

Даль В. И. <Казак Луганский>. Повести. Рассказы. Очерки. Сказки. М.; Л. Гослитиздат, 1961. С. 250, 253.

надевает очки»[104].

В той или иной форме этот принцип изображения сохранился у всех «прикосновенных» к натуральной школе.

Отчетливо он виден в «Записках охотника» Тургенева (см., например, портреты однодворца Овсяникова, камердинера Виктора в «Свидании», помещиков); в более усложненной форме — в его романах с их развернутыми характеристиками, описаниями усадьбы, интерьера.

Хрестоматийны примеры портретов помещиков из «Мертвых душ» Гоголя — с их точным соответствием вещного окружения и внутреннего облика персонажа. Открыто целенаправлен подбор предметов у Гончарова (см., например, описание комнаты Обломова в начале романа); именно поэтому они могут приобретать символическое значение (халат Обломова).

Отчетливую психологическую нагрузку несут вещи и детали внешности в портрете у Достоевского. Процентщица из «Преступления и наказания» — «крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с вострыми и злыми глазками, с маленьким вострым носом и простоволосая.

---

[104] Примечания: 104

Панаев И. Петербургский фельетонист // Физиология Петербурга. Ч. II. СПб., 1845. С. 240.

Белобрысые, малопоседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверчено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтелая меховая кацавейка». У Федора Павловича Карамазова — об этом прямо сказано в романе — «физиономия представляла что-то резко свидетельствовавшее о характеристике и сущности всей прожитой им жизни» («Братья Карамазовы»). Внешний облик героя Достоевского — «материальное средоточие и полнейшее выражение внутренней жизни»[105].

Различия в способах описания вещного мира, разумеется, велики. Они зависят от литературного направления, эстетических воззрений автора, от его взгляда на допустимое в литературе слово и предмет. Но одно равно свойственно писателям самым разным: у любого из профессиональных литераторов XIX века каждый предмет, каждая подробность внешнего облика героя — ячейка целого, заряженная нужным для него смыслом, каждая деталь — проявление некоей субстанции этого целого.

---

[105] Примечания: 105
Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 125.

В годы литературной работы Чехова освоение этого способа обращения с предметом стало обязательным этапом литературной учебы всякого начинающего писателя. Этот способ казался неотъемлемым свойством «литературности». Он уже спустился в малую литературу, стал достоянием газетных романов с продолжениями, бытовых очерков, сценок и прочих жанров юмористических и иллюстрированных журналов 70-80-х годов.

Ранний Чехов частично усвоил этот урок, преподанный литературной традицией целого века; особенно это проявилось в его больших вещах начала 80-х годов — таких как «Цветы запоздалые», «Живой товар», «Ненужная победа», «Драма на охоте». Сохранился он в какой-то степени и в более поздних повестях — «Степь», «Скучная история», «Палата № 6».

Но в этих зрелых вещах Чехова, как и в других его произведениях конца 80-х — начала 90-х годов, традиционный способ использования предмета уже сочетается со способами совершенно иными.

В «Палате № 6» дана развернутая характеристика Ивана Дмитрича Громова. Она занимает целую главу.

«Он никогда, даже в молодые студенческие годы не производил впечатления здорового. Всегда он был бледен, худ, подвержен простуде, мало ел, дурно спал. <…> Говорил он тенором, громко, горячо и не иначе, как негодуя и возмущаясь, или с восторгом и с удивлением, и всегда искренно».

Далее сообщается о содержании его речей, его образованности, об отношении к нему в городе. Заканчивается глава так: «Читал он очень много. Бывало, все сидит в клубе, нервно теребит бородку и перелистывает журналы и книги, и по лицу его видно, что он не читает, а глотает, едва успев разжевать. Надо думать, что чтение было одною из его болезненных привычек, так как он с одинаковою жадностью набрасывался на все, что попадало ему под руки, даже на прошлогодние газеты и календари. Дома у себя читал он всегда лежа».

Каждая новая фраза, каждая новая подробность проясняет перед читателем личность героя.

За исключением последней фразы.

Что, действительно, добавляет она к представлению о духовном облике героя? На какую сторону его характера указывает? Что за звено вплетается ею в обдуманно связанную цепочку характерологических подробностей?

Эта деталь будто бы необязательна, и кажется, что убери ее — и фабульно-характеристическая цепь останется невредимой, наше представление о герое не изменится, хотя явно нарушится некое, еще не уясненное, непривычное для литературной традиции равновесие.

Еще один пример из этой же повести. Речь идет о другом герое — Андрее Ефимыче Ратине.

«Жизнь его проходит так. Обыкновенно он встает утром, часов в восемь, одевается и пьет чай. Потом садится у себя в кабинете читать или идет в больницу <…> Андрей Ефимыч, придя домой, немедленно садится в кабинете за стол и начинает читать <…> Чтение всякий раз продолжается без перерыва по нескольку часов и его не утомляет. Читает он не так быстро и порывисто, как когда-то читал Иван Дмитрич, а медленно, с проникновением, часто останавливаясь на местах, которые ему нравятся или непонятны. Около книги всегда стоит графинчик с водкой и лежит соленый огурец или моченое яблоко прямо на сукне, без тарелки».

Какая художественная надобность вызвала к жизни эту неожиданную подробность, непомерно разрастающуюся — благодаря своей живописной единственности — на общем фоне

чисто логических рассуждений, фоне, лишенном до сей поры всякой картинности?

Ведь только при сугубо умозрительном подходе может показаться, что эта деталь призвана символизировать некую черту личности героя — его неряшливость, например. Дело не в том даже, что черта эта не подтверждается в дальнейшем, а в том, что эта деталь, очевидно, перерастает узко характерологические цели, что она является из некоей другой сферы и преследует цели иные, несоотносимые с теми, которыми «заряжены» остальные детали.

Другой пример. «Ветеринар уехал вместе с полком, уехал навсегда, так как полк перевели куда-то очень далеко, чуть ли не в Сибирь. И Оленька осталась одна.

Теперь она была уже совершенно одна. Отец давно уже умер, и кресло его валялось на чердаке, запыленное, без одной ножки» («Душечка»).

Ветеринар уехал, отец умер. Все сведения существенны, все нужны для того, чтобы полнее воспроизвести одиночество Оленьки. И даже кресло отца, которое теперь валяется на чердаке, в известном смысле служит тем же целям.

И единственная подробность, вносящая некую хаотичность в стройную эту систему целенаправ-

ленных деталей, — сообщение том, что кресло это — «без одной ножки»!

Гипертрофированные размеры этой подробности становятся еще яснее и необычнее, если вспомнить, что не только об этом кресле не говорилось ранее ни слова, но и о самом отце Оленьки, кроме чина и фамилии, автор не счел нужным ничего сообщить читателю.

Неожиданная живописность этой детали, несомненно, сродни сообщению об огурце и моченом яблоке «на сукне, без тарелки» в «Палате № 6».

И постоянно мы встречаем у Чехова такие — как правило, очень мелкие — детали обстановки, черты внешности, цель и смысл которых невозможно истолковать, исходя из содержания и традиционно понимаемых задач того описания, в которое они включены.

Предметный мир других писателей тоже, разумеется, знает мелкие подробности.

«Вот где-то за крапивой кто-то напевает тонким-тонким голоском; комар словно вторит ему. Вот он перестал, а комар все пищит: сквозь дружное, назойливо-жалобное жужжанье мух раздается гуденье толстого шмеля, который то и дело стучится головой о потолок; петух на улице закричал, хрипло вытягивая последнюю ноту…»

(И. С. Тургенев. «Дворянское гнездо»).

Художественная цель этого описания становится ясна через несколько строк: «Вот когда я на дне реки, — думает опять Лаврецкий. — И всегда, во всякое время неспешна здесь жизнь, — думает он».

В рассказе Чехова «Неприятность» тяжелые мысли доктора, после того как он ударил фельдшера, сопровождаются такими предметными картинами:

«…думал он, садясь у открытого окна и глядя на уток с утятами. <…> Один утенок подобрал на дороге какую-то кишку, подавился и поднял тревожный писк; другой подбежал к нему, вытащил у него изо рта кишку и тоже подавился. <…> Далеко около забора бродила кухарка Дарья…»

С точки зрения целенаправленного изображения такие перебивы не нужны. Мало того, они — с этой точки зрения — только мешают, отвлекают в сторону. Игривая сценка с утятами, разросшаяся до размеров внефабульного эпизода (кстати сказать, очень понравившаяся Лейкину, не одобрявшему серьезных рассказов недавнего сотрудника «Осколков»), как будто явно разрушает общее, отнюдь не шутливое, настроение рассказа. Она тем более «лишняя», что ею переби-

ваются размышления, составляющие смысловой центр рассказа.

Такие перебивы невозможны у Тургенева. В «целесообразном» повествовании для них нет места. В повествовании Чехова они полноправны.

Проза Гоголя насыщена вставными эпизодами и «вставными» же предметами, не имеющими на первый взгляд отношения к развитию действия. Но, как показал Андрей Белый, «сюжет-то и дан в сумме всех отвлечений», основан на них, «отвлекающие» детали в высшей степени важны для него. «Два мужика рассуждают о колесе чичиковского экипажа: доедет или не доедет? Никакого видимого касания к сюжету: пустяк оформления, которого не запомнить читателю; через шесть или семь глав выскочило-таки то самое колесо — и в минуту решительную Чичиков бежит из города, а оно, колесо, отказывается везти: не доедет! Чичиков — в страхе: его захватят с поличным; колесо — не пустяк, а колесо фортуны, судьба; пустяк оформления этим подчеркнут, в него впаян сюжет»[106].

Детали Чехова, о которых идет речь, посторонни фабуле.

---

[106] Примечания: 106

Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л.: ГИХЛ, 1934. С. 43–44.

В начале повести «Мужики» рассказывается, что у героя «онемели ноги и изменилась походка, так что однажды, идя по коридору, он споткнулся и упал вместе с подносом».

Факт — существенный для развития фабулы: именно по этой причине лакею «пришлось оставить место».

Но здесь же сообщается, что на подносе, с которым упал герой, была «ветчина с горошком».

Эта предметная подробность по отношению к фабуле и даже к данному конкретному эпизоду достаточно случайна. Но, как и во всех предыдущих примерах, автор настаивает на ней. Он не роняет ее между прочим, но помещает в конце фразы, «увенчивая» ею весь эпизод.

Все эти детали и подробности — одного типа. Их назначение и смысл не находятся в прямой связи с чертой характера, содержанием эпизода, развитием действия. Для таких непосредственных задач они как бы не нужны.

Имея в виду панораму произведения в целом, можно было бы сказать, что такие детали не мотивированы характером персонажа и фабулой вещи.

Цель и смысл у деталей такого рода, разумеется, есть. В настоящем искусстве лишнего не бывает.

Когда мы говорим об «ненужности» деталей — это следует понимать только в том смысле, что они «не нужны» с точки зрения других, нечеховских, художественных принципов.

Назначение, смысл таких подробностей явно другой, чем в предшествующей литературной традиции. Эти детали — знаки какого-то иного, нового способа изображения, и в нем они важны и обязательны.

Такой способ можно определить как изображение человека и явления путем высвечивания не только существенных черт его внешнего, предметного облика и окружения, но и черт *случайных.*

3

По признаку адекватности отражения реальных ситуаций художественный текст членится на различные виды. Крайними полюсами являются: диалог — самый «естественный», максимально приближенный к реальности вид текста, и наиболее «искусственный» — обобщенная авторская характеристика, которая может быть дана вообще безотносительно к конкретным жизненным ситуациям (как картина «души» героя).

Между этими полюсами располагаются все другие виды текста: описание (пейзаж, интерьер и т. д.); массовая сцена, включающая элементы диалога, полилога (раут, обед, диспут, уличная сцена); изображение мысли (авторское или внутренний монолог — прямая речь) и т. п.

Степень предметной насыщенности и принципы использования вещи в зависимости от вида текста меняются. В задачу входит рассмотрение роли вещи в разных видах текста. Подчиняются ли отбор и организация предметов во всех этих видах каким-либо общим закономерностям?

Начнем с рассмотрения принципов использования предмета в диалоге и полилоге (шире — коммуникативной ситуации вообще) прозы Чехова.

В русской литературе XIX века всякий диалог в прозаическом произведении тяготеет к одному из двух типов: драматическому или несценическому.

В несценическом диалоге слово персонажа сопровождено минимальным предметным антуражем. Указывается лишь самая общая расстановка действующих лиц; изображение их положения относительно окружающих предметов неподробно и дискретно: повествователь не

сообщает о внешнем виде, жестах и перемещениях персонажей в каждый момент разговора.

Примеры такого диалога дает романтическая проза начала века — М. Загоскин, А. Марлинский, В. Одоевский, ранний Лермонтов. В этой прозе указываются лишь те пространственные перемещения героев, которые значимы для хода диалога; мелкие же передвижения по сценической площадке не фиксируются. Точно так же не отмечаются и мелкие подробности мимики, жеста. Всевозможные физические выражения чувств, сопровождающих реплики, обозначаются в самом общем виде, и набор их ограничен: «воскликнул», «побледнел», «слезы брызнули из глаз», «задрожал от ярости», «остановился как вкопанный» и т. д.

Предметное окружение диалогических сцен также тяготеет к нерасчлененности; широко используются обобщенные категории типа «роскошная гостиная», «бедное жилище», «цветущий сад», «густой лес», «ветхое рубище» и т. п. Призыв Марлинского быть «поскупее на подробности житейского быта»[107] точно отражал основную тенденцию романтической прозы в изображении

[107] Примечания: 107

Марлинский А. О романе Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем» // Полн. собр. соч. А. Марлинского. Ч. XI. СПб., 1840. С. 320.

вещного мира.

Но область распространения диалога несценического типа не ограничивается литературой романтизма. Он используется — в более сложных формах — и в позднейшей прозе. Столь характерные для русской литературы философские споры, напряженные словесные поединки идейных антагонистов тяготеют именно к внесценическому типу построения. Такой диалог не ориентируется на «реальную» длину реплик — он свободно включает обширные монологи-трактаты; он возвышается над подробностями быта.

К несценическому типу относится философский диалог в романах Достоевского. Здесь внимание читателя не фиксируется на предметном окружении; сцена, говоря словами Алексея Ремизова, «не загромождена вещами жизни»[108]. В общении героев Достоевскому важно подчеркнуть «взаимодействие сознаний в сфере идей»[109], он свободно «перескакивает <…> через элементарное эмпирическое правдоподобие»[110].

---

[108] Примечания: 108

Ремизов А. Мартын Задека. Сонник. Париж: Оплешник, 1954. С. 12.

[109] Примечания: 109

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. М., 1963. С. 44.

[110] Примечания: 110

Там же. С. 201.

В философском диалоге у Достоевского много общего с Толстым — при всей их громадной разноте. В таком диалоге у них взаимодействуют, так сказать, субстанции людей. Всему же, к этим субстанциям не относящемуся, — и в первую очередь миру вещей — отведена третьестепенная роль. Это ситуации, где общение происходит на таких высотах духа, куда вход всему материальному запрещен.

Для Чехова диалог такого типа невозможен. Его герои не могут воспарить над вещностью и вести диалог поверх барьеров. Повествователь Чехова непременно обратит внимание и на скатерть в трактире, и на физиономию полового, и на то, как топорщатся воротнички у одного из собеседников. Человек Чехова не может быть отъединен от собственной телесной оболочки и вещного окружения ни во время бытового разговора,ни в момент философского спора.

До сих пор речь шла о крайних формах несценического диалога. Но гораздо более распространены формы более компромиссные.

Примером могут служить диалоги-споры героев Гончарова. Разговор Штольца и Обломова во второй части «Обломова» (гл. IV) начинается с драматических ремарок: «ворчал Обломов, на-

девая халат», «продолжал он, ложась на диван». Но далее на несколько страниц повествователь перестает следить за позами, жестами своих героев, их предметным окружением. Идет «чистый» диалог, сопровождаемый лишь пояснениями типа «сказал», «заметил», «продолжал». В середине разговора появляется Захар, потом дается еще одна драматическая ремарка («Начал Обломов, подкладывая руки под затылок»), а затем снова несколько страниц идет поединок мыслей, не отягощенный вещным антуражем.

Для Чехова нехарактерна и такая компромиссная форма. Вещный мир у него даже временно не может быть отодвинут на периферию авторского наблюдения.

Но диалог Чехова существенно отличается и от диалога второго типа — драматического.

В предшествующей литературной традиции диалог (полилог) драматического типа строится таким образом, что ремарки повествователя дополняют, уточняют реплики персонажей. Выпишем ремарки из знаменитой сцены спора Пигасова с Рудиным у Тургенева.

«Пигасов усмехнулся и посмотрел вскользь на Дарью Михайловну».

«…проговорил он, снова обратив свое лисье

личико к Рудину».

«…спросила Александра Павловна Дарью Михайловну».

«…заговорил опять носовым голоском Пигасов».

«Рудин пристально посмотрел на Пигасова».

«…отвечал он, слегка краснея».

«…возразил Рудин».

«И Пигасов потряс кулаком в воздухе. Пандалевский рассмеялся».

«…промолвил Рудин».

«Все в комнате улыбнулись и переглянулись».

Ремарки здесь, за исключением нейтральных — «спросила», «промолвил», — продолжение реплик; они направлены на их усиление, драматизацию. Все подчинено этому; «посторонних» деталей нет.

Авторское сопровождение диалога героев в прозе Чехова построено иначе. Так, важный разговор героев, во время которого, может быть, решится судьба одного из них и связанной с ним женщины, обставляется такими аксессуарами внешнего мира:

«– Ответь мне, Александр Давидыч, на один вопрос, — начал Лаевский, когда оба они, он и Самойленко, вошли в воду по самые плечи. — По-

ложим, ты полюбил женщину и сошелся с ней; прожил ты с нею, положим, больше двух лет и потом, как это случается, разлюбил и стал чувствовать, что она для тебя чужая. <…>

Самойленко хотел что-то ответить, но в это время большая волна накрыла их обоих, потом ударилась о берег и с шумом покатилась назад по мелким камням. Приятели вышли на берег и стали одеваться.

— Конечно, мудрено жить с женщиной, если не любишь, — сказал Самойленко, вытрясая из сапога песок» («Дуэль»).

Эти детали обстановки и жесты героев по отношению к содержанию разговора нейтральны, ему «не нужны». Они не усиливают и даже не уточняют реплик, но их *сопровождают.*

Примером предельно драматизированного диалога может служить бытовой диалог Л. Толстого. Точно обозначаются жест, мимика героя, его место на сценической площадке. Почти всякая сцена в «Войне и мире», пишет исследователь этого романа, «без существенных изменений может быть сразу воспроизведена на подмостках театра»[111].

---

[111] Примечания: 111

Сабуров А. А. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. Изд. МГУ, 1959. С. 403.

Приведем список ремарок повествователя (исключая нейтральные виды — «проговорил», «сказал») из диалога Николая Ростова и Телянина во второй части первого тома «Войны и мира»:

«Во второй комнате трактира сидел поручик за блюдом сосисок и бутылкою вина».

«…сказал он, улыбаясь и высоко поднимая брови».

«…сказал Ростов, как будто выговорить это слово стоило большого труда, и сел за соседний стол.

Оба молчали; в комнате сидели два немца и один русский офицер. Все молчали, и слышались звуки ножей о тарелки и чавканье поручика. Когда Телянин кончил завтрак, он вынул из кармана двойной кошелек, изогнутыми кверху, маленькими белыми пальцами раздвинул кольца, достал золотой и, приподняв брови, отдал деньги слуге».

«Золотой был новый. Ростов встал и подошел к Телянину».

«…сказал он тихим, чуть слышным голосом.

С бегающими глазами, но все приподнятыми бровями Телянин подал кошелек».

«…сказал он и вдруг побледнел».

«Ростов взял в руки кошелек и посмотрел на

него и на деньги, которые были в нем, и на Телянина. Поручик оглядывался кругом по своей привычке и, казалось, вдруг стал очень весел».

«Ростов молчал».

В картине разговора из «Войны и мира» много деталей гораздо более мелкого масштаба (например, «звуки ножей о тарелки»), чем в сцене из «Дуэли». Но все они исключительно целесообразны. Каждая на первый взгляд внешне незначительная подробность имеет внутренний смысл; «случайные» реалии внешнего мира, попав в конкретном эпизоде в сферу кругозора повествователя, оказываются совершенно не случайными в перспективе целого; случайное существует для целого и строит его. У Толстого «всякий эпизод, взятый во всей полноте бытового окружения, идет за направляющей темой, исходит от нее, ведет к ней и ее собою обслуживает <...>. Всюду звучит целеустремленность отбора, диктующегося авторским пониманием происходящего»[112].

Сказать так о Чехове невозможно. В чеховской диалогической ситуации к конкретной и ясно осознаваемой читателем цели ведет не «всякая»

---

[112] Примечания: 112

Скафтымов А. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 289.

деталь.

В литературе в каждой изображенной сцене есть то, что можно назвать знаками ситуации. Так, в сцене съезда гостей знаками ситуации будут приветствия, целование руки, поклоны и прочие этикетные действия, в картине обеда — сообщения о смене блюд, реплики хозяйки (ср. фольклорное «кушайте, дорогие гости»), ремарки повествователя типа «говорил, намазывая сыр», и т. п. Знаком ситуации будет и трубка, раскуриваемая перед началом рассказа «полковником В.». Эти детали — чистые сигналы; они не несут дополнительной смысловой нагрузки (получая ее, они становятся уже характеристическими деталями). Роль их вспомогательная. Поэтому знаки ситуации — это всегда действия наиболее типичные; их задача — самым экономным образом обозначить содержание ситуации.

У Чехова количество таких знаков минимально. Диалог, сцена у него гораздо обильнее снабжаются предметными подробностями иного толка.

Волна, накрывшая героев в приведенном выше отрывке из «Дуэли», — еще знак ситуации. Но уже следующая подробность («вытрясая из сапога песок») для ситуации достаточно случайна. Это не

сигнал ее, но показатель чего-то другого, более общего — особого видения человека в совокупности всех его «разовых», неповторяющихся действий.

В дочеховской литературной традиции описание тяготеет к возможно большей целесообразности любой мелочи. Каждая такая мелочь стремится *одновременно и* сигнализировать о виде ситуации, и охарактеризовать героя (например, этикетная ошибка указывает на ситуацию и вместе с тем показывает дурное воспитание гостя). Знак ситуации тяготеет к характеристичности.

У Чехова он тяготеет к обратному полюсу — случайной, нехарактеристической детали, не имеющей прямого отношения к герою или сцене.

После натуральной школы роль бытового вещного фона в коммуникативной сцене возросла чрезвычайно. И все же это именно фон, придающий действию локальный колорит и подчеркивающий нужные смысловые акценты. Это плоский театральный задник, который не может быть «вдвинут» в диалог и участвовать в нем на равных правах с персонажами.

У Чехова мир вещей — не фон, не периферия сцены. Он уравнен в правах с персонажами,

на него так же направлен свет авторского внимания. Разговор двух людей не освобожден от окружающих предметов, даже когда он — на гребне фабулы.

Так, это неизбежное «присутствие» вещей формирует, например, поэтику любовных сцен — ситуаций, несомненно, фабульно острых у каждого писателя.

Придя для решительного объяснения, герой «Учителя словесности» застает свою Манюсю с куском синей материи в руках. Объясняясь в любви, он «одною рукой держал ее за руку, а другою — за синюю материю».

Сцена с поцелуем в «Ионыче» не освобождена от «неподходящих» сопутствующих подробностей — например, от городового, который «около освещенного подъезда клуба» кричит «отвратительным голосом» на кучера: «Чего стал, ворона? Проезжай дальше!»

Когда Полознев в первый раз поцеловал Машу Должикову («Моя жизнь»), он «при этом оцарапал себе щеку до крови булавкой, которою была приколота ее шапка».

Сцена, фабульно существенная, у многих писателей знает, может быть, еще более мелкие подробности. Но они мотивированы. В прозе

Чехова их присутствие не «оправдано» задачами ситуации — они не движут к результату диалог или сцену; они даже не усиливают и не ослабляют тех смыслов, которые заложены в слове героя.

4

До сих пор речь шла о диалоге в прозе, где предметная обстановка дана — по законам повествовательного жанра — прежде всего в авторской речи. Как же организован предметный мир в чеховской драме — жанре, состоящем из речей персонажей сплошь?

Мир вещей в драме может быть явлен читателю двумя способами.

Первый, близкий к прозе, — когда обстановка, внешний облик героя, его жесты, позы, мимика даются в авторских ремарках.

Второй — когда все это угадывается из самих реплик персонажей.

«Сорин. Я схожу, и все. Сию минуту. (Идет вправо и поет.) „Во Францию два гренадера…“ *(Оглядывается.)* Раз так же вот я запел, а один товарищ прокурора и говорит мне: „А у вас, ваше превосходительство, голос сильный…“ Потом подумал и прибавил: „Но… противный“. (Смеется

и уходит.)».

«Аркадина. <…> Вечер такой славный. Слышите, господа, поют? (Прислушивается.) Как хорошо!

Полина Андреевна. Это на том берегу. *(Пауза.)*» («Чайка», д. I).

О том, каким голосом Сорин пропел фразу, какая погода, откуда доносятся звуки, читатель узнает из высказываний героев.

Как видно уже из этих примеров, посредством реплик (второй способ) в драме Чехова даются сведения о предметном мире, далеко не важнейшие с точки зрения характеристики персонажа или ситуации.

Общим чеховским принципам отбора явлений вещного мира подчиняется и первый способ — изображение вещи в авторской ремарке. Наряду с ремарками традиционного типа, рисующими существенные стороны обстановки («Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал»), появляются ремарки, вводящие предметы, жесты, действия, которые в дочеховской драматургии вообще не останавливали внимание автора и не отмечались в пьесе — как неважные.

«Маша, задумавшись над книжкой, тихо насвистывает песню» («Три сестры», д. I).

«<…> Елена Андреевна берет свою чашку и пьет,

сидя на качелях».

«Телегин бьет по струнам и играет польку; Мария Васильевна что-то записывает на полях брошюры» («Дядя Ваня», д. I).

«Треплев. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект. Пора бы уж ей быть. Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы. (Поправляет дяде галстук.) Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли…» («Чайка», д. I).

Иногда ремарки самостоятельны; часто они, как в последнем примере, тянут за собой реплику персонажа. Но это не делает ремарку целесообразной, ибо высказывание это имеет отношение к предыдущим словам Треплева, столь же косвенное, как и его жест. Домашняя подробность свободно входит во взволнованный монолог героя.

Реплика может отстоять в тексте пьесы далеко от вещи, ее вызвавшей. В описании обстановки в четвертом действии «Дяди Вани» есть штрих: «На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная». Этой картой спровоцирована знаменитая реплика Астрова в конце пьесы: «(Подходит к карте Африки и смотрит на нее.) А должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное

дело!» Целесообразность детали оказывается ложной, а реплика — столь же «лишней» в общем движении событий, сколь и сама деталь.

Детали такого типа часто обыгрываются одновременно и в ремарке, и в речах персонажей. Рассмотрим начало третьей сцены в драме «Леший».

«Войницкий (Дядину). Вафля, отрежь-ка мне ветчины!

Дядин. С особенным удовольствием. Прекрасная ветчина. Одно из волшебств „Тысячи и одной ночи“. *(Режет.)* Я тебе, Жоржинька, отрежу по всем правилам искусства. Бетховен и Шекспир не умели так резать. Только вот ножик тупой. (Точит нож о нож.)

Желтухин *(вздрагивая).* Вввв!.. Оставь, Вафля! Я не могу этого!»

Разговор о ветчине — традиционный знак ситуации, обычный застольный разговор. Но эпизод разрастается, вокруг тупого ножа начинают кипеть страсти. Эпизод освещен двойным светом: о нем говорится и в ремарках, и в репликах персонажей. Но от такого освещения смысл «мотива тупого ножа» с точки зрения драматургических канонов не проясняется.

В чеховской драме новые принципы отбора

предметов проявились еще более отчетливо, чем в прозаическом диалоге.

«Лишние», «ненужные» художественные предметы, разумеется, нужны и нелишни. Только их цель и смысл иные, чем в канонической традиции драмы. Они не играют на ту реплику или сцену, которую сопровождают. Их цели более общие и далекие. Расставленные по всей пьесе, в совокупности эти художественные предметы создают впечатление «неотобранного», целостного мира, представленного в его временно-случайных, сиюминутно-индивидуальных проявлениях, вовсе не строго обязательно связанных в пьесе с какой-то конкретной мыслью или темой.

Предметы в старой драме центростремительны, векторы сил направлены внутрь, к единому центру. В чеховской драме господствуют силы центробежные. Направленные в противоположную сторону, они свободно разбрасывают предметы по широкому полю драмы; поле раздвигается до необозримых пределов. Границы его становятся зыбкими, мир вещей драмы сливается с лежащим вне ее вещным миром.

5

Диалог, массовая сцена — коммуникация вообще — часть текста, по самому своему содержанию наиболее драматизированная, больше всего связанная с вещным миром.

Но какова роль предметов в частях текста, непосредственно с миром вещей не связанных?

Таковым является текст, изображающий мысль, то есть жизнь духа в ее чистом виде. Это оселок, на котором проверяется предметная «закалка» писателя.

Герои Достоевского в переломные моменты жизни духа освобождаются автором от вещного окружения и даже гнета собственной телесной оболочки. «Для всех героев Достоевского наступает мгновение, когда они перестают „чувствовать на себе свое тело“. Это — существа не бесплотные и бескровные, не призрачные <…>. Но высший подъем, крайнее напряжение духовной жизни <…> дают им эту освобожденность от тела, как бы сверхъестественную легкость, окрыленность,

духовность плоти»[113]. Достоевский «выбрасывал целый ряд звеньев, отделяющих тайные глубины души и духа от их видимого, земного воплощения», освобождая их «от толстой коры повседневного существования, с его пошлостью, банальностью, мелким злом и добром, мелкими интересами и радостями»[114].

Даже у Толстого, при всем его внимании к вещному и телесному, многие страницы текста, посвященные философским размышлениям героев, свободны от предметных указаний.

Предметность или исключается совсем, или отходит в тень.

У Чехова вещный мир — всегда в «светлом поле сознания» читателя.

Внимание повествователя равно распределяется между жизнью духа и той вещной обстановкой, в которой она протекает.

В «Палате № 6» седьмая глава целиком посвящена философским размышлениям доктора. «О, зачем человек не бессмертен? — думает он. — Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение,

---

[113] Примечания: 113

Мережковский Д.Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. Изд. 4-е. СПб., 1909. С. 238.

[114] Примечания: 114

Волынский А.Л. Достоевский. СПб., 1906. С. 390.

речь, самочувствие, гений, если всему этому суждено уйти в почву <…>? Обмен веществ! Но какая трусость утешать себя этим суррогатом бессмертия! Бессознательные процессы, происходящие в природе…» и т. п. Глава эта — центральная в смысловой структуре повести. Здесь нет других событий. «Тишина вечера и потом ночи не нарушается ни одним звуком, и время, кажется, останавливается и замирает вместе с доктором над книгой…»

Размышления доктора даны в сплошном повествовательном потоке. Но в нескольких местах он остановлен. Для чего же? Ради коротких ремарок такого типа:

«Когда бьют часы, Андрей Ефимыч откидывается на спинку кресла и закрывает глаза, чтобы немножко подумать».

«Тяжелая голова склоняется к книге, он кладет под лицо руки, чтобы мягче было, и думает:

— Я служу вредному делу <…> Но ведь сам по себе я ничто, я только частица необходимого социального зла…»

Какое значение имеет то обстоятельство, что мысли доктора о бессмертии или необходимом социальном зле приходят к нему в то время, когда он кладет под лицо руки или откидывается на

спинку кресла, или что в это время бьют часы?

Гончаров, мастер художественного предмета, тоже использовал вещные детали при изображении мысли. Размышления Обломова в восьмой главе первой части романа сопровождаются такими внешними подробностями: «Горько становилось ему от этой тайной исповеди перед самим собою. Бесплодные сожаления о минувшем, жгучие упреки совести язвили его, как иглы, и он всеми силами старался свергнуть с себя бремя этих упреков, найти виноватого вне себя и на него обратить жало их. Но на кого?

— Это все… Захар! — прошептал он.

Вспомнил он подробности сцены с Захаром, и лицо его вспыхнуло целым пожаром стыда. <…> Он вздыхал, проклинал себя, ворочался с боку на бок, искал виноватого и не находил. <…> „Отчего я такой, — почти со слезами спросил себя Обломов и спрятал опять голову под одеяло“».

Жесты, движения героя — прямой результат его размышлений, их продолжение. Жест подчеркивает оттенок мысли. В примере из «Палаты № 6» такой связи нет. Жест самостоятелен, уравнен в правах со всем остальным.

Мир духа в чеховской прозе в каждый момент изображенной жизни не отделен от своей мате-

риальной оболочки, слит с нею. В самые сложные и острые моменты жизни духа внимание повествователя равно распределено между внутренним и внешним. Внутреннее не может быть отвлечено от внешне-предметного, причем от вещей в их непредвиденном разнообразии и сиюминутном состоянии.

Толстой, как и Гончаров, подчиняет предметный мир целям изображения чувства и мысли. Нить мыслей героини в конце «Анны Карениной» постоянно рвется вторжением окружающих предметов. «Теперь и мысль о смерти не казалась ей более так страшна и ясна и самая смерть не представлялась более неизбежною. Теперь она упрекала себя за то унижение, до которого она спустилась. „Я умоляю его простить меня. Я покорилась ему. Признала себя виноватою. Зачем? Разве я не могу жить без него?“ и, не отвечая на вопрос, как она будет жить без него, она стала читать вывески. „Контора и склад. Зубной врач. Да, я скажу Долли все. Она не любит Вронского. Будет стыдно, больно, но я все скажу ей. Она любит меня, и я последую ее совету. Я не покорюсь ему; я не позволю ему воспитывать себя. Филиппов, калачи“» (ч. 7-я, гл. XXVIII). Но читатель не ощущает разрывов, ибо предметы даны для того,

чтобы оттенить сложность переживания. Они — отражение духовной жизни Анны; это не сами вещи, но те отсветы этой жизни, которые лежат на них.

«Все его внимание, — писал о Толстом Н. Страхов, — устремлено на душу человеческую. У него редки, кратки и неполны описания обстановки, костюмов, словом — всей внешней стороны жизни; но зато нигде не упущено впечатление и влияние, производимое этою внешнею стороною на душу людей, а главное место занимает их внутренняя жизнь, для которой внешняя служит только поводом или неполным выражением. <…> Какие бы огромные и важные события ни происходили на сцене <…>, ничто не отвлекает поэта, а вместе с ним и читателя от пристального вглядывания во внутренний мир отдельных лиц»[115].

Рассуждения чеховского профессора в «Скучной истории» о науке, театре, литературе, чувстве личной свободы, университетском образовании, «общей идее» постоянно перемежаются мыслями о леще с кашей или о горничной, «говорливой и смешливой старушке», о расходах, которые «не становятся меньше оттого, что мы часто

[115] Примечания: 115

Страхов Н. Критические статьи. Т. 1. Об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862–1885). Изд. 5-е. Киев, 1908. С. 195.

говорим о них», и т. п. Мысли философского плана в повествовании никак особо не выделены, они идут «подряд» с рассуждениями бытовыми. Между прочим, это тотчас заметила современная критика и поставила в вину автору «Мысли автора „Записок“ заняты совершенными мелочами»[116], — писал Ю. Николаев. Рассказ сразу был сопоставлен со «Смертью Ивана Ильича» Толстого[117], и, в частности, именно в роли и месте «мелочей» критика видела разницу в способе изображения у этих писателей. «Толстой отмечает, например, всякие мелочи в отношениях Ивана Ильича к окружающим, к жене, к дочери и т. д., — писал тот же критик, — и г. Чехов старается делать то же, но выходит совсем не то. У Толстого эти мелочи дают смысл всему рассказу, у г. Чехова они решительно бессмысленны и ненужны»[118].

---

[116] Примечания: 116

Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю. Н.> Очерки современной беллетристики // Московские ведомости. 1889. 14 декабря. № 345.

[117] Примечания: 117

Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1889. 10 ноября. № 4922; Аристархов <Введенский А. И.>. Журнальные отголоски // Русские ведомости. 1889. 4 декабря. № 335; Струнин Дм. Выдающийся литературный тип // Русское богатство. 1890. № 4. С. 106–125.

[118] Примечания: 118

Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю. Н.> Очерки современной беллетристики.

Когда Толстой прерывает течение событий для размышлений героя, то прекращается и сиюминутный контакт героя с предметным миром; на целые страницы повествователь отступает от изображения его жестов, поз, перемещений в пространстве. Описание мысли у Толстого стремится к замкнутости в сфере духа; оно устремлено к своему смысловому центру.

В чеховской прозе поток мысли не стремится к непрерывности. Он дискретен; изображение мира духа постоянно перебивается знаками другого ряда — мира вещей.

Забегая вперед, в другой уровень художественной системы, отметим, что этот перебив логического развития мысли уничтожает устремленность мысли к своему разрешению. Каждый новый дискретный отрезок не продолжает прежнего и сам заканчивается «ничем». Такое построение играет важную роль в создании адогматической модели мира с ее отсутствием конечных, завершенных выводов в сфере идей (см. гл. VI).

Изображенная мысль в чеховской прозе всегда оправлена в вещную оболочку. Это вещное окружение — самого различного свойства; оно столь же неисчерпаемо, как сам предметный мир.

В «Даме с собачкой» герой «думает и мечтает» об Анне Сергеевне «под звуки плохого оркестра, дрянных обывательских скрипок». Герой «Учителя словесности» думает о своей любви, лежа на диване. «Ему было неудобно лежать. Он подложил руки под голову и задрал левую ногу на спинку дивана. Стало удобнее».

Во второй главе «Дуэли» Лаевский должен принять важное решение. Его размышления перебиваются двумя бытовыми эпизодами — приходом чиновника с бумагами, а потом обедом.

Но и в промежутках, когда ничто не мешает, герой не освобожден от «вещности». Так, повествователь сообщает, что, думая о Петербурге, Лаевский грызет ногти; мысли о том, что «продолжать такую жизнь <…> — это подлость и жестокость, перед которой все мелко и ничтожно», — пришли Лаевскому в голову тогда, когда он садился на диван, а о смерти мужа Надежды Федоровны он вспомнил, уже лежа на диване. Далее ход его размышлений сопровождается такими аксессуарами: «Придя к себе в кабинет, он минут пять ходил из угла в угол, искоса поглядывая на сапоги, потом сел на диван и пробормотал:

— Бежать, бежать! Выяснить отношения и бежать! <…>

Обвинять человека в том, что он полюбил или разлюбил, это глупо, — убеждал он себя, лежа и задирая ноги, чтобы надеть сапоги. -Любовь и ненависть не в нашей власти. <…> Затем он встал и, отыскав свою фуражку, отправился к своему сослуживцу Шешковскому…»

В рассказе «Неприятность» мысли доктора перемежаются предметными картинами, весьма разнообразными. Сначала размышления доктора прерывает веселая сценка с утятами, подавившимися кишкой. Затем в поле его зрения попадает кухарка: «Далеко около забора в кружевной тени, какую бросали на траву молодые липы, бродила кухарка Дарья и собирала щавель для зеленых щей… Слышались голоса…»

Далее размышления доктора происходят во время приемки больных: он вскрывает «на багровой руке два гнойника», делает «одной бабе операцию в глазу» и т. п. После окончания работы, «придя к себе на квартиру, он лег в кабинете на диван, лицом к спинке, и стал думать таким образом…»

«Доктора позвали обедать… Он съел несколько ложек щей и, вставши из-за стола, опять лег на диван. „Что же теперь делать? — продолжал он думать. — Надо возможно скорее…“»

«Часа через три после обеда доктор шел к пруду купаться и думал: „А не поступить ли мне так…“»

«Что ж, превосходно! — подумал он, полезая в воду и глядя, как от него убегали стаи мелких золотистых карасиков».

«Как глупо! — думал он, сидя в шарабане и потом играя у воинского начальника в винт…»

Условность, выработанная в предшествующей литературе, — когда ради целей более высоких герой на время «вынимается» из вещного мира, Чеховым отвергается.

Именно это обстоятельство в первую очередь давало возможность одним современникам говорить, что у Чехова смешано главное и неважное (см. гл. IV, 9), а другим — что у него все «правдиво до иллюзии» (Л. Толстой), то есть как в жизни, где в каждый момент не может быть отброшен ни один из элементов, входящих в понятие «человек и его мир».

Мир вещей окружает человека Чехова постоянно, проникает в его сознание и в моменты высшего духовного подъема, и в минуты, когда сознание угасает.

«Под вечер Андрей Ефимыч умер от апоплексического удара. Сначала он почувствовал потряса-

ющий озноб и тошноту; что-то отвратительное, как казалось, проникая во все тело, даже в пальцы, потянуло от желудка к голове и залило глаза и уши. Позеленело в глазах. Андрей Ефимыч понял, что ему пришел конец, и вспомнил, что Иван Дмитрич, Михаил Аверьяныч и миллионы людей верят в бессмертие. А вдруг оно есть? Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение. Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него; потом баба протянула к нему руку с заказным письмом… Сказал что-то Михаил Аверьяныч. Потом все исчезло, и Андрей Ефимыч забылся навеки» («Палата № 6»).

В мысли героя о бессмертии вторгается стадо оленей, о которых он читал накануне, баба с письмом, Михаил Аверьяныч — от этих видений он не освобожден и у предела.

Не так изображает смерть Толстой. Князя Андрея («Война и мир», т. IV, ч. I, гл. XVI) тоже посещают предсмертные видения. «Много разных лиц, ничтожных, равнодушных, является перед князем Андреем. Он говорит с ними, спорит о чем-то ненужном. Они собираются ехать куда-то. Князь Андрей смутно припоминает, что все это ничтожно и что у него есть другие важнейшие

заботы <…> Понемногу, незаметно, все эти лица начинают исчезать, и все заменяется одним вопросом о затворенной двери. <…> Мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит оно. Но в то же время, как он бессильно-неловко подползает к двери, это что-то ужасное, уже надавливая с другой стороны, ломится в нее. Что-то нечеловеческое — смерть — ломится в дверь, и надо удержать ее. <…> Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. Оно вошло, и оно есть смерть».

Князь Андрей тоже видит какие-то лица. Но о них сказано подчеркнуто общо — только то, что они «разные», говорят «о чем-то» (ср. у Чехова: баба с письмом, Михаил Аверьяныч). Постепенно лица, вещи — все это уходит, отступает перед главным, «одним вопросом», и уже нет тех «равнодушных, ничтожных лиц», которые тревожат душу чеховского героя даже у последней черты. И даже — за чертой. У Толстого посмертные картины — для того же, для чего описывалась дверь, в которую входила смерть, — что это и что будет там? «Наташа подошла, взглянула в мертвые глаза и поспешила закрыть их. Она закрыла их и не поцеловала их, а приложилась к тому, что

было ближайшим воспоминанием о нем. „Куда он ушел? Где он теперь?.“ <…> Они плакали от благоговейного умиления, охватившего их души перед сознанием простого и торжественного таинства смерти, совершившегося перед ними».

У Чехова, когда описывается, что было после смерти, речь идет о другом.

«Пришли мужики, взяли его за руки и за ноги и отнесли в часовню. Там он лежал на столе с открытыми глазами, и луна ночью освещала его. Утром пришел Сергей Сергеич, набожно помолился на распятие и закрыл своему бывшему начальнику глаза». Речь идет уже о теле, о той материальной оболочке, которая осталась от человека. Мысль о «главном», о толстовском «таинстве смерти» дана лишь намеком, ощущается в странной и страшной детали: «и луна ночью освещала его».

У Чехова нет такой ситуации, ради которой был бы забыт окружающий человека предметный мир. Человек Чехова не может быть выключен из этого конкретного случайностного мира предметов ни за столом, ни в момент философского размышления или диспута, ни во время любовного объяснения, ни перед лицом смерти.

6

Ближайшими предметами обстановки окружающая литературного героя материальная среда не исчерпывается. В разные моменты жизни он включается в более обширный ареал — улица города, лес, поле, дорога, море, воздушный океан, космос (в прежние времена космос — только в мифе или фантастической литературе).

Рассмотрим, как организуются художественные предметы при описании этого ареала — описании, в литературе издавна, по аналогии с живописью, называемом пейзажем.

Сопоставим чеховский пейзаж с пейзажем предшествующей литературной традиции. В качестве наиболее заметного в ней явления этого рода возьмем пейзажные описания Тургенева; дополнительно рассмотрим пейзаж Гончарова.

«На другой день, в три часа пополудни, я уже был в саду Ивана Семеныча. <…> День был осенний, серый, но тихий и теплый. Желтые тонкие былинки грустно качались над побледневшей травой; по темно-бурым, обнаженным сучьям орешника попрыгивали проворные синицы; запоздалые жаворонки торопливо бегали по

дорожкам; кой-где по зеленям осторожно пробирался заяц; стадо лениво бродило по жнивью».

Пейзаж, несмотря на краткость, подробен (этот пример простой; можно было бы привести случаи еще более детального описания). Выбраны существенные детали из флоры и фауны; «охвачена» и культурная, и дикая природа; приведены даже орнитологические сведения («запоздалый жаворонок»). Совершенно очевидно, что дано все это вне зависимости от наблюдателя. Рассказчик не мог обнять взглядом столь пространственно обширную и разномасштабную картину (былинки и синицы, заяц в зеленях, стадо на жнивье, сучья орешника). Это именно обобщенный, типичный для осени пейзаж; отобранные предметы отражают важнейшие стороны и качества изображаемого. (В еще большей степени это относится к открыто «типическим» пейзажам «Записок охотника» и к «заграничным» пейзажам тургеневских повестей и романов.)

Пейзаж Гончарова в главном подчинен тем же принципам, что и пейзаж Тургенева. Приведем описания утра и вечера из романа «Обломов» (ч. I, гл. IX).

«Утро великолепное; в воздухе прохладно; солнце еще не высоко. От дома, от деревьев, и от

голубятни, и от галереи — от всего побежали далеко длинные тени. В саду и на дворе образовались прохладные уголки, манящие к задумчивости и сну. Только вдали поле с рожью точно горит огнем да речка так блестит и сверкает на солнце, что глазам больно. <…>

А солнце уже опускалось за лес; оно бросало несколько чуть-чуть теплых лучей, которые прорезывались огненной полосой через весь лес, ярко обливая золотом верхушки сосен. Потом лучи гасли один за другим; последний луч оставался долго; он, как тонкая игла, вонзился в чащу ветвей; но и тот потух.

Предметы теряли свою форму, все сливалось в серую, потом в темную массу. Пение птиц постепенно ослабевало; вскоре они совсем замолкли, кроме одной какой-то упрямой, которая, будто наперекор всем, среди общей тишины, одна монотонно чирикала с промежутками, но все реже и реже, и та наконец свистнула слабо, незвучно, в последний раз, встрепенулась, слегка пошевелив листья вокруг себя… и заснула.

Все смолкло. Одни кузнечики взапуски трещали сильнее. Из земли поднялись белые пары и разостлались по лугу и по реке. Река тоже присмирела; немного погодя и в ней вдруг кто-то

плеснул еще в последний раз, и она стала неподвижна. <…>

На небе ярко сверкнула, как живой глаз, первая звездочка, и в окнах дома замелькали огоньки.

Настали минуты всеобщей, торжественной тишины природы…»

Внимание обращено на главное, отражены наиболее существенные явления: солнце и его рефлексы на реке, на верхушках деревьев; туман над рекой и лугом; постепенное наступление темноты — сливаются предметы; смолкают птицы, затихает река — наступает «всеобщая торжественная тишина». И отдельные детали, и само изменение пейзажа подчинено единой и определенной задаче.

Пейзаж Чехова строится иначе.

«Было уже темно; сильно пахло вечерней сыростью, и собиралась всходить луна. На чистом, звездном небе было только два облака, и как раз над нами: одно большое, другое поменьше; они одинокие, точно мать с дитятею, бежали друг за дружкой в ту сторону, где догорала вечерняя заря.

<…> сквозь решетку ограды были видны река, заливные луга по ту сторону и яркий, багровый огонь от костра, около которого двигались чер-

ные люди и лошади <…>

На реке и кое-где на лугу поднимался туман. Высокие, узкие клочья тумана, густые и белые, как молоко, бродили над рекой, заслоняя отражения звезд и цепляясь за ивы. Они каждую минуту меняли свой вид, и казалось, что одни обнимались, другие кланялись, третьи поднимали к небу свои руки с широкими поповскими рукавами, как будто молились…» («Страх»).

В картине летнего вечера даны не только черты, которые можно назвать определяющими для нее (чистое, звездное небо, туман на реке, вечерняя заря). Едва ли не большее место занимают предметы, которые как бы не обязательны — или совсем, или в таких точных подробностях: два облака, о которых сообщается, что одно маленькое, другое большое, и которые бегут друг за дружкой, как «мать с дитятею» (указано точно, куда); огонь костра на лугах; причудливые формы клочьев тумана, похожих то на обнимающихся, то на молящихся, и т. д.

У Тургенева случайное, принадлежащее данному моменту — проявление существенного. Заяц в зеленях, запоздалые жаворонки — важные признаки сезона, наблюдение фенолога.

У Чехова временные, неожиданные детали пей-

зажа — совсем другого качества. Это — собственно случайное. То, что клочья тумана были похожи на «руки с широкими поповскими рукавами», — явление случайное в полном смысле, возникшее в этот вечер — и никогда больше. Это наблюдение, не поддающееся никакой систематике.

Обобщенный пейзаж может быть нарисован без точно обозначенной позиции описывающего. Именно таков пейзаж Тургенева и Гончарова. В нашем примере из «Обломова» показатель невыдержанности фокуса — такая подробность: «и та наконец свистнула слабо, незвучно, в последний раз, встрепенулась, слегка пошевелив листья вокруг себя». Реальный наблюдатель не может увидеть это издали, да еще в лесу, сливающемся «в темную массу». Изображенная картина дана с некоей неопределенной точки зрения.

Другое дело — пейзаж чеховский. В сложившейся чеховской художественной системе природный мир не может быть изображен без реального наблюдателя, положение которого в пространстве точно определено. Во второй период творчества Чехова это — персонаж (см. гл. II), в третий — персонаж и повествователь (см. гл. III).

Перед наблюдателем картины природы на первый план выступают детали не всегда главные;

все зависит от расположения наблюдательного пункта, настроения наблюдающего и т. п.

Герой рассказа «Верочка», городской житель, видящий лунный летний вечер «чуть ли не в первый раз в жизни», замечает в нем прежде всего необычное, фантастическое:

«Промежутки между кустами и стволами деревьев были полны тумана, негустого, нежного, пропитанного насквозь лунным светом, и, что надолго осталось в памяти Огнева, клочья тумана, похожие на привидения, тихо, но заметно для глаза ходили друг за дружкой поперек аллей. Луна стояла высоко над садом, а ниже ее куда-то на восток неслись прозрачные туманные пятна. Весь мир, казалось, состоял только из черных силуэтов и бродивших белых теней, а Огнев, наблюдавший туман в лунный августовский вечер чуть ли не в первый раз в жизни, думал, что он видит не природу, а декорацию, где неумелые пиротехники, желая осветить сад бенгальским огнем, засели под кусты и вместе со светом напустили в воздух и белого дыма».

В первой главе «Убийства» о лесе сказано только, что он едва освещен луной и издает «суровый, протяжный шум», — лишь это замечает герой, полный страшных предчувствий. Неясна даже

степень реальности картин, данных в его восприятии: «Матвей оглянулся, но уже не было ни саней, ни мужика, как будто все это ему примерещилось…»

Герой «Дома с мезонином» о доме Волчаниновых скажет, что он «белый и с террасой».

Пейзаж производит ощущение легкого наброска, сделанного сразу, по первому мгновенному впечатлению. В дочеховской литературе это могло бы служить не более чем натурным этюдом, который должен быть в мастерской переписан и обобщен.

Природа у Чехова дана во временных, постоянно новых состояниях, которые она сама ежесекундно творит: облачко, которое скоро уйдет, лунный свет, отражающийся в лампадке или бутылочном осколке, ярко-желтая полоса света, ползущая по земле, блики солнца на крестах и куполах, непонятный звук, пронесшийся по степи. Пейзаж Чехова запечатлевает трепетный, меняющийся облик мира.

Предметное построение пейзажа подчиняется общим принципам использования вещи в художественной системе Чехова.

7

Последний вид текста, роль предмета в котором нужно рассмотреть, — характеристика персонажа. Этот вид повествования по самой своей сути должен включать вещи только строго отобранные, говорящие о существенных сторонах внешнего и внутреннего облика героя. Кроме того, характеристика выключена из фабульного движения и повествовательного времени, не принадлежит никакой ситуации и посему должна быть свободна от ситуационных предметов.

Поэтому особенно любопытно, подчиняется ли этот вид текста общему *случайностному* принципу отбора предметов.

В рассказе «Володя большой и Володя маленький» героиня характеризуется таким образом: «Рита, кузина госпожи Ягич, девушка уже за тридцать, очень бледная, с черными бровями, в pince-nez, курившая папиросы без передышки даже на сильном морозе; всегда у нее на груди и на коленях был пепел. Она говорила в нос, растягивая каждое слово, была холодна, могла пить ликеры и коньяк, сколько угодно, и не пьянела, и двусмысленные анекдоты рассказывала вяло,

безвкусно. Дома она от утра до вечера читала толстые журналы, обсыпая их пеплом, или кушала *мороженые яблоки».*

Последняя подробность (отметим, что дана она в предельно конкретной форме: «мороженые») никак не становится в один ряд с остальными, имеющими весьма определенный смысл.

Дело не в том, что эта подробность мелка. В понятие «крупной» и «мелкой» детали в художественной системе вкладывается значение иное, чем в эмпирической действительности; масштаб художественный несоотносим с масштабом реальным. Дело в том, что подробность эта не значима ни социально (как pince-nez, папиросы), ни портретно-психологически (как бледность, черные брови, произношение в нос, толстые журналы и т. п.). Она — знак того же случайностного изображения, которое мы видели в других видах текста.

Примерами таких характеристик могут служить приведенные выше (см. гл. IV, 2) отрывки из «Палаты № 6». Эти характеристики относятся к центральным героям; кузина Рита — персонаж второстепенный. Случайностный способ у Чехова универсален; он не зависит от места персонажа в иерархии действующих лиц произведения.

Классический образец строго целесообразной предметной характеристики — Гоголь. Сам Гоголь говорил, что он собирает «все тряпье, которое кружится ежедневно вокруг человека»[119]. Но это было не «всё», а, так сказать, *характеристическое* тряпье; каждый предмет — «говорящая» деталь. «Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: „и я тоже Собакевич!“ или: „и я тоже очень похож на Собакевича!“» («Мертвые души»). «Сущность художественной рисовки у Гоголя, — писал В. Розанов, — заключалась в подборе к одной избранной, как бы тематической черте создаваемого образа других все подобных же, ее только продолжающих и усиливающих черт, с строгим наблюдением, чтобы среди их не замешалась хоть одна, дисгармонирующая им или просто с ними не связанная черта (в лице и фигуре Акакия Акакиевича нет ничего не безобразного, в характере — ничего не забитого)»[120].

---

[119] Примечания: 119

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 453.

[120] Примечания: 120

Розанов В. Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. Изд. 3-е. СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1906. С. 273.

Дочеховская литература в принципах отбора художественного предмета тяготеет к гоголевскому способу изображения. Чехов — противоположный полюс.

На первый взгляд может показаться, что к Чехову близок здесь Толстой — с его далекостью от характеристик гоголевского типа и вниманием к духовной и вещной индивидуальности. Действительно, описания типа характеристики Платона Каратаева («вся фигура Платона <…> была круглая, голова была совершенно круглая, спина, грудь, плечи, даже руки <…> были круглые; приятная улыбка и большие карие нежные глаза были круглые») у Толстого исключение. В его характеристиках, портретах (частный случай характеристики) постоянно встречаются детали, подобранные как будто по иному признаку. Такова, например, знаменитая деталь — губка княгини Болконской.

Деталь внешне случайная. Но только внешне. «Хорошенькая, с чуть чернеющимися усиками, верхняя губка была коротка по зубам, но тем милее она открывалась и тем еще милее вытягивалась и опускалась на нижнюю»; «Короткая губка с усиками и улыбкой поднималась так же весело и мило». Но, выбранная по внешне

случайному признаку, черточка эта «врастает» во внешний облик героини и становится существенным его признаком, без которого маленькая княгиня уже непредставима. В этом отличие такой предметной подробности от чеховских — типа «мороженых яблок». Трудно представить, чтобы при общей авторской характеристике Болконского или Левина сообщалось между прочим, что он читал «всегда лежа».

Это не значит, что Чехов всегда был антиподом Толстого. Следы влияния Толстого видны в таких известных вещах Чехова, как «Именины» и «Дуэль» (не говоря уж о некоторых ранних), и в частности в использовании предметов. Иногда в чеховском тексте на близком повествовательном пространстве рядом оказываются «толстовские» и «чеховские» детали. Именно в этих случаях отчетливо видна их разнота.

«Андрей Ильич, томный от голода и утомления <…> набросился на колбасу и ел ее с жадностью, громко жуя и двигая висками.

„Боже мой, — думала Софья Петровна, — я люблю его и уважаю, но… зачем он так противно жует?“» («Несчастье»).

Деталь явно «толстовская» — того же типа, что и уши Каренина (о сходстве подобной детали с

толстовскими в «Именинах» Чехову в свое время писал А. Н. Плещеев[121]; Чехов с этим соглашался[122]). Но далее в этом же рассказе встречаем деталь совсем иного плана: «Она думала и глядела на своего мужа, сытого, но все еще томного. Почему-то взгляд ее остановился на его ногах, миниатюрных, почти женских, обутых в полосатые носки; на концах обоих носков торчали ниточки…»

Подробность в последующем тексте никак не интерпретируется. И это уже *чеховская* деталь. Она дана не потому, что нужна для ситуации или целого, но затем только, что Чехов так видит человека: вне иерархии «значительное» — «незначительное», вне мысли о том, что каждая мелкая подробность может быть только частью чего-то более крупного. Она — знак видения человека в целостности его существенных и случайных черт.

Итак, и в чеховской характеристике героев «говорящие» подробности свободно мешаются с подробностями, в характеристическом смысле «немыми».

---

[121] Примечания: 121
Письмо к Чехову от 6 октября 1888 г. // Слово. Сб. М., 1914. С. 256–257.

[122] Примечания: 122
Письмо Чехова к А. Н, Плещееву от 9 октября 1888 г.

Наиболее обобщенная, отобранная часть повествования подчиняется общему принципу отбора предметов.

8

Прозе и драматургии Чехова присуща одна, давно замеченная черта — символичность некоторых деталей: «отдаленный, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», и стук топора по дереву в «Вишневом саде», неподвижные, спящие овцы в рассказе «Счастье», одинокий тополь в «Степи», забор в «Даме с собачкой», крыжовник и т. п. Не противоречит ли эта черта своей отобранностью, условностью, лежащей в самой природе символа, — не противоречит ли она отмеченному принципу случайностного изображения?

Нет, не противоречит. И причина здесь прежде всего в особом характере чеховских деталей-символов. Символами служат у него не некие «специальные» предметы, которые могут быть знаком скрытого «второго плана» уже по своему закрепленному или легко угадываемому значе-

нию[123]. В этом качестве выступают обычные предметы бытового окружения. В повести «Три года», как очень хорошо показал А. А. Белкин, «поэтическим символом счастья» стал обиходный предмет — зонтик[124]. Из приведенных выше примеров «специально символическим», пожалуй, может показаться лишь «отдаленный, точно с неба, звук струны». Но деталь эта тут же включается в случайностный реально-бытовой план — оказывается, что «где-нибудь в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко» («Вишневый сад», д. II).

Символы Чехова — это некие «естественные» символы, целиком погруженные в предметный мир произведения. Андрей Белый именно в «непреднамеренности» видел специфически чеховское в них. «Символизм Чехова отличается от символизма Метерлинка весьма существенно, — писал он. — Метерлинк делает героев драмы сосудами своего собственного мистического содержания. В них открывается его опыт. Указывая

[123] Примечания: 123

Такие «традиционные» символы — чайка, тюрьма, которую видно из окна палаты № 6, у Чехова очень редки.

[124] Примечания: 124

Белкин А. Чудесный зонтик. Об искусстве художественной детали у Чехова // Литературная газета. 1960. 26 января.

на приближение смерти, он заставляет старика говорить: „Нет ли еще кого-нибудь среди нас?“ Слишком явный символ. <…> Чехов, истончая реальность, неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает о них. Он в них ничего не вкладывает преднамеренного, ибо вряд ли у него есть мистический опыт. Его символы поэтому непроизвольно врастают в действительность. Нигде не разорвется паутинная ткань явлений»[125]. Как решительно выразился театральный критик А. Р. Кугель, «для символизма во всем этом слишком много реальных подробностей; для реализма здесь слишком много символического вздора»[126].

Чеховский символический предмет принадлежит сразу двум сферам — «реальной» и символической, — и ни одной из них в большей степени, чем другой. Он не горит одним ровным светом, но мерцает — то светом символическим, то «реальным».

---

[125] Примечания: 125

Белый А. Вишневый сад // Весы. 1904. № 2. С. 47. Д. Н. Овсянико-Куликовский называл чеховское использование символов «полусимволизмом» (*Овсянико-Куликовский Д.* Литературные беседы // Северный курьер. 1900. 5 мая. № 181).

[126] Примечания: 126

Homo novus <Кугель А. Р.>. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 19 октября. № 289.

Такая двуплановость типологически близка к Пушкину — к двусторонности ирреального в его художественной системе. В «Пиковой даме» явление мертвой графини Германну, подмигиванье покойницы и усмешка пиковой дамы — как будто знаки «потусторонней» действительности. Но при этом всякий раз оставлена возможность и их «реалистического» объяснения — как «видения», как результата расстроенного воображения Германна («ему показалось» — дважды сказано у Пушкина). Пиковая дама в игре Германна — это «тайная недоброжелательность», месть мертвой старухи. И одновременно сохранена возможность вполне прозаического истолкования: «Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как он мог обдернуться».

Будучи «сделанной» из того же материала, что и другие художественные предметы произведения, принадлежа к их миру, носящая одежды будничные, чеховская символическая деталь выглядит не как «подобранная», специально отысканная в качестве наиболее «подходящей» для этой роли, а как обычная, «рядовая» деталь предметного мира.

Есть художники, которых в постижении ими

высших духовных начал жизни не может отвлечь ничто «недуховное». Их взгляд, со всей энергией устремляясь к цели, пронизывает вещную толщу, весь «культурный слой» эпохи, не задерживаясь на предметном, вещном, которое может приостановить страстное движение к этой цели.

Другие художники перед лицом такой задачи стремятся включить в свою орбиту как можно больше вещей, отыскивая среди них те, которые могут оказаться видимыми вехами жизни духа, ища следы этих вещей в человеческой душе.

Чехов не принадлежит ни к тем и ни к другим. Для него предмет всегда — в том числе и при изображении духовного начала — не средство и не препятствие. Предмет равноважен со всем остальным — настолько, что при описании самых глубоких человеческих чувствований и даже на сжатом до предела пространстве короткого рассказа для предмета находится место, причем для предмета случайного. Духовное не имеет преимуществ перед материальным.

Но не становится ли такое уравнивание неким приземлением? Не потеря ли это, не отход ли от той духовности, которой всегда жила русская литература в своих вершинных достижениях?

Действительно, у Чехова нет того открыто-

го, страстного духовного поиска, к которому привыкла русская литература после позднего Гоголя, Толстого и Достоевского. Может быть, это и можно назвать потерей. Жизнь искусства — не прямолинейное движение, приносящее одни только приобретения; это, как известно, и постоянные потери прежних завоеваний. Послемоцартовская музыка, безмерно усложнившись, потеряла моцартовскую прозрачность и чистоту; русская литература после Пушкина, приобретя многое, отошла от гармонической пушкинской ясности.

В мир Чехова мелкое и вещно-случайное входит не потому, что и малое может среди прочего оказаться нужным в сложных перипетиях художественного построения, но, очевидно, потому, что от него автор не может отказаться, что он *так* видит, что его душа открыта всем впечатлениям бытия без изъятья, всему, что есть в человеке и окружает его — вещному и духовному.

И это — не только отсутствие традиционной художественной целесообразности каждой детали. Это — свобода авторского сознания от власти обыденного прагматизма, рационалистически упорядоченного представления о мире. Позиция автора — вне привычного соотношения вещного

и духовного, *над* традиционной философской и литературной их иерархией, и она оказывается позицией новой высокой духовности.

9

При изучении художественных систем, явивших новый тип литературного мышления, особое значение приобретают отклики современников писателя.

Сознание «нормы» (или неосознанное чувство «общепринятого») у них гораздо живее, чем у потомков, отягощенных знанием о литературе последующих десятилетий (столетий); всякое новаторство, всякое нарушение литературной традиции современники воспринимают значительно острее.

Суждения современной критики, однако, неравнозначимы для нас.

Наименее интересными оказываются оценки посмертной критики. Сразу же после смерти писателя затухают литературные распри вокруг его имени и утверждается легенда, переводящая его в тот ранг имен, чей литературный опыт освящен всеобщим признанием и сомнения в правильности которого давно отпали.

Но и прижизненная критика разделяется весьма ощутимо по «хронологическому» признаку. Внимательнее всего стоит прислушаться к ранним отзывам — на произведения впервые заявляющего о себе писателя, особенно если он входит в литературу не как продолжатель, а с собственной художественной системой, более или менее резко противопоставленной уже существующим.

В этом случае первые критики наперебой стремятся подчеркнуть то, что разнит его с этими системами. Далее это стремление заметно утихает — несмотря на то, что работа писателя не утрачивает своей новизны, а чаще всего даже обостряет ее. Тон критики становится более умеренным, из нее «вымываются» те сопоставления с нормой (чаще всего нигде не зафиксированной и живущей во всей полноте лишь в подвижном сознании современников), которые для нас наиболее ценны и труднее всего восполнимы.

Самые ранние опыты Чехова — сотрудника «малой прессы» — почти не попали в сферу внимания критики. Отзывы на его сборники «Пестрые рассказы» (1886) и даже «В сумерках» (1887) — единичны. Пристальное внимание критика обратила на него тогда, когда он стал

печататься в толстых журналах. 1888 год — год дебюта в «Северном вестнике» — собрал статей и рецензий о Чехове больше, чем все предшествовавшие восемь лет его литературной работы (включая отзывы о театральных постановках).

Но к этому времени уже сложились основные черты его художественной манеры. Широкая критика, таким образом, получила ее сразу почти в «готовом виде», ее становления она не наблюдала.

Тем острее почувствовалась новизна этой манеры, ее отличие от литературной традиции — и это предопределило отрицательный или учительный тон большинства отзывов первых лет[127].

Эта новизна осознавалась критикой или как

[127] Примечания: 127

Это не значит, что критика не признавала даровитость писателя. Отрицательные отзывы сплошь и рядом соседствовали с самыми высокими оценками таланта молодого автора. Так, Р. А. Дистерло, находивший, что «Скучная история» «не имеет фабулы и определенного контура», в этой же статье писал: «Г. Чехов — крупное художественное дарование, и печать его таланта лежит на всем, что он пишет. Написанная им вещь может иметь недостатки, но скучною, бессодержательною в художественном смысле слова не бывает никогда. То же самое следует сказать и о настоящем его произведении. „Скучная история“ — вещь очень интересная и богатая содержанием. Творчество, самое настоящее художественное творчество чувствуется здесь во всем...» (Р. Д. <Дистерло Р. А.> Критические заметки // Неделя. 1889. № 46. Стб. 1478). В 1889–1890 гг. Чехов сплошь и рядом ставится на первое место среди молодых беллетристов; в начале 90-х гг. это место прочно за ним закрепляется. Уже в 1893 г. о нем, например, писали так: «Из

живых представителей обличительного жанра у нас самый крупный А. П. Чехов, изящный и сильный талант которого составляет гордость России» (Меньшиков М. О. Литературная хворь // Книжки «Недели». 1893. № 6. С. 207).

наследство юмористического прошлого, которое необходимо изжить, или как литературное неумение, или как сознательное нарушение общепринятых литературных правил.

«Г. Чехов <…> пренебрег литературной школой и литературными образцами авторитетов, упрекал его критик „Гражданина“, — пренебрег вкусами читающей публики (быть может, и дурными, но все же господствующими)»[128]. Как сформулировал общее мнение А. И. Введенский, все беды Чехова были в «его неуменье или нежеланье писать так, как требуется художественною теорией»[129].

В чем же видела критика это «пренебрежение литературными образцами» и «художественной теорией»? Приведем некоторые отзывы о Чехове после его дебюта в «Северном вестнике» — отзывы, выбранные из множества аналогичных (при этом будем иметь в виду, что критики говорили, конечно, не только о предметном мире, и потому приведенные здесь высказывания часто шире темы настоящей главы).

---

[128] Примечания: 128

Р-ий. Смелый талант // Гражданин. 1892. 3 февраля. № 34.

[129] Примечания: 129

Ар. <*Введенский А. И.*> Журнальные отголоски // Русские ведомости. 1888. 3 декабря. № 333.

Нежелание входящего в «большую литературу» писателя следовать традиции критики видели прежде всего в «нецелесообразности» деталей в его произведениях, их «ненужности» для целого.

«Тургенев говорит, — писал критик „Еженедельного обозрения“, разбирая повесть „Степь“, — что каждая картина должна являться не случайною в повести, а составлять органически нераздельное с целым, так, чтобы отсечь ее было невозможно без ущерба. Между тем у г. Чехова несколько таких картин, которые могут быть урезаны без всякого ущерба для рассказа, например картина тонконогой бабы на бугре, ловля рыбы, в церкви, в лавке и др. За отсутствием их смысл нимало не изменяется, и все это, следовательно, лишний балласт…»[130]

«В своей коронной вещи „Степь“ г. Чехов показал себя виртуозом изобразительности, но не он здесь распоряжается пережитыми им впечатлениями, а эти впечатления сами увлекают его, нагромождаясь в непродуманные художествен-

[130] Примечания: 130

<*Без подписи*>. Журнальное обозрение // Еженедельное обозрение СПб., приложение к газете «День». 1888. Т. VIII. 27 марта. № 218. Стб. 2839.

ные конгломераты»[131].

«К картине, изображающей известное событие, нельзя припутывать детали из совершенно другой, посторонней картины. В этом только и состоит то, что называется художественною целостностью, — когда в художественном произведении нет ничего лишнего <…> и всякая частность занимает столько места, сколько нужно. Г. Чехов не всегда соблюдает это выгодное для впечатления правило, не обдумывает формы своих произведений»[132].

«Припомните другие рассказы г. Чехова. Не столь широкие и чуждые того эпического стиля, каким написана „Степь“, они столь же объективны, столь же отрывочно самостоятельны и подчас бесцельно подробны»[133].

С точки зрения соблюдения «художественных законов» Чехова сравнивали не только с признанными писателями, но и с его литературными сверстниками, которые в глазах критики имели

---

[131] Примечания: 131

Гаршин Евгений. Литературная беседа // Биржевые ведомости. 1888. 6 ноября. № 304.

[132] Примечания: 132

<*Введенский А. И.*> Журнальные отголоски.

[133] Примечания: 133

Р. Д. <Дистерло Р. А.> Новое литературное поколение (Опыт психологической характеристики) // Неделя. 1888. № 13. Стб. 421.

в этом смысле перед Чеховым большое преимущество.

«Чтобы не ходить за сравнениями к большим художникам (тут всегда возражают: „ну, что это вздумали сравнивать с Тургеневым и Толстым!“), — писал Ю. Николаев, — возьмем одного из современных беллетристов <…> г. Короленко. <…> Каждый, самый маленький рассказ его <…> совершенно закончен и производит цельное, изящное впечатление; даже „отрывки“ его и те производят впечатление законченности. Не то у г. Чехова. Возьмите самый большой рассказ его „Степь“ или последнюю его повесть („Скучную историю“. — Ал. Ч.) — что есть там живого, тонет в массе ненужного, как и во всех очерках г. Чехова»[134].

Мысль об отсутствии отбора, о лишних, не идущих к делу деталях у Чехова варьировалась не только в конце 80-х, но и в середине 90-х годов на разные лады.

Художественный предмет дочеховской литературы — предмет отобранный, извлеченный из множества других, не столь характерных, противостоящий этому неупорядоченному множеству

---

[134] Примечания: 134

Николаев Ю. <*Говоруха-Отрок Ю. Н.*> Очерки современной беллетристики.

как «искусство» — «неискусству». Из этой аксиомы по-прежнему исходила и критика Чехова.

«Повесть Чехова страдает прежде всего чисто внешними недостатками — обилием лишних фигур и эпизодов»[135].

«Как „Бабье царство“, так и „Три года“ переполнены страницами ненужных подробностей»[136]. «Дом с мезонином не играет никакой роли в „Доме с мезонином“. Он мог быть и без мезонина»[137]. «В манере этого писателя есть нечто особенное: он как бы делает множество моментальных снимков и показывает вам затем с поразительной правдивостью <…>. Но в сложных случаях показания синематографа недостаточны: нужна не только верность и точность снимков, нужен выбор наиболее типичных и характерных для данного лица моментов»[138].

Не меньшее внимание обратила на себя другая

---

[135] Примечания: 135

Перцов П. Изъяны творчества (Повести и рассказы А. Чехова) // Русское богатство. 1893. № 1. С. 64.

[136] Примечания: 136

Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1895. 27 января. № 6794.

[137] Примечания: 137

Рыцарь Зеркал <Ясинский И. И.>. Критические наброски // Петербургская газета. 1896. 8 мая. № 125.

[138] Примечания: 138

Полнер Т. Драматические произведения А. П. Чехова // Русские ведомости. 1897. 3 октября. № 273.

чеховская особенность использования предметных деталей, тоже сразу замеченная критикой.

Еще в самом начале 1888 года барон Р. А. Дистерло, критик «Недели», писал: «Г. Чехов ничего не доискивается от природы и жизни, ничего ему не нужно разрешить, ничто в особенности не захватывает его внимания. Он просто вышел гулять в жизнь. Во время прогулки он встречает иногда интересные лица, характерные сценки, хорошенькие пейзажи. Тогда он останавливается на минуту, достает карандаш и легкими штрихами набрасывает свой рисунок. Кончен рисунок, и он идет дальше <…> Теперь ему встречается уже другой предмет, он так же легко набрасывает его, так же легко его забывает и ждет новых впечатлений прогулки»[139].

«Ничто в жизни не имеет для него, как для художника, особенного преимущества, — писал тот же автор в другой раз, — и всякое ее явление может вдохновить его на творчество. Между предметами его рассказов нет ничего общего, кроме того, что все они — факты одного и того же мира, возможности одной и той же человеческой жизни. С *одинаковым* спокойствием и стара-

[139] Примечания: 139

Д. О безвластии молодых писателей (Новогодние размышления) // Неделя. 1888. № 1. Стб. 33.

тельностью изображает он и мечты несчастного, тщедушного и болезненного бродяги <...> и любовь богатой светской женщины к чудаку-князю <...> и сцену дерзкого обмана церковного сторожа...»[140]

Речь идет, как можно видеть, о некоей равной распределенности авторского внимания на предметы и явления самые разномасштабные, об отсутствии привычно ожидаемого прямого авторского указания на иерархию тем, картин, предметов.

Из суждений такого рода наибольшую известность получили высказывания Н. Михайловского. В статье «Об отцах и детях и о г. Чехове» («Русские ведомости», 1890, 18 апреля, № 104) он писал: «Г. Чехову все едино — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца»[141].

«Г. Чехов <...> гуляет мимо жизни и, гуляючи, ухватит то одно, то другое. Почему именно это, а не то? почему то, а не другое? <...> Почту везут, по дороге тарантас встряхивает, почтальон вы-

---

[140] Примечания: 140

Р. Д. <Дистерло Р. А.> Новое литературное поколение (Продолжение) // Неделя. 1888. № 15. Стб. 484.

[141] Примечания: 141

Михайловский Н. К. Об отцах и детях и о г. Чехове // Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 598.

валивается и сердится. Это — рассказ „Почта“<…> И рядом вдруг — „Спать хочется“ — рассказ о том, как тринадцатилетняя девчонка Варька <…> убивает порученного ей грудного ребенка <…>. И рассказывается это тем же тоном, с теми же милыми колокольчиками и бубенчиками…»[142] «Что попадется на глаза, то он и изобразит с одинаково „холодною кровью“»[143].

Любопытно, что все это было высказано Н. К. Михайловским в статье, остро полемизирующей с «Неделей», и в частности со статьями Р. А. Дистерло. При всем различии идеологических платформ сходство позиций явное, восходящее к общему представлению современной критики о допустимом и недопустимом в литературе. Безусловно, недопустимой была «одинаковость» авторского тона (о ней говорят оба критика) при изображении явлений неравнозначных[144]. Эту

---

[142] Примечания: 142
Там же. С. 599–600.

[143] Примечания: 143
Там же. С. 606.

[144] Примечания: 144
Об этом же Н. К. Михайловский говорил и в письме к Чехову от 15 ноября 1888 г. по поводу «Степи»: «Читая, я точно видел силача, который идет по дороге, сам не зная, куда и зачем, так, кости разминает и, не сознавая своей огромной силы, просто не думая о ней, то росточек сорвет, то дерево с корнем вырвет — все с одинаковой легкостью и даже разницы между этими действиями не чувствует» (Слово. Сб. С. 216).

особенность художественной манеры Чехова Михайловский воспринимал раздраженно и позднее. Разбирая описание пожара в «Мужиках», он сравнивает похожую деталь (баба с иконой) в рассказе Чехова и на одной из картин передвижников. Сравнение оказывается в пользу живописца, у которого деталь эта значима, выделена. У Чехова же «старые бабы с образами — мелкая деталь, занимающая ровно столько же места, сколько отражение огня на лысине старика. Притом же записана эта деталь так небрежно, что не всякий и поймет, в чем тут дело: может быть, бабы просто спасали образа. Зато мы узнаем не только как вел себя на пожаре вороной жеребец, но и какой у него вообще дурной характер»[145]. «Продолжая вытаскивать из безграничного моря житейского что попадется, — писал критик еще через три года, — г. Чехов безучастно, „объективно“ описывал свою добычу, не различая ее по степени важности с какой бы

[145] Примечания: 145

Михайловский Н. Литература и жизнь // Русское богатство. 1897. № 6. С. 117. Другой критик тоже считал, что картина пожара не имеет «никакой связи, кроме чисто внешней, с нитью рассказа» (Ветринский Ч. <Чешихин В. Е.> Журнальное обозрение // Образование. 1897. № 7–8. С. 317).

то ни было точки зрения»[146].

Мысль об «одинаковом» отношении автора в чеховских рассказах к предметам и картинам разного порядка развернуто обосновывал П. Перцов.

«Г. Чехов любит именно не только „раздробленной“, но и одинаковой любовью „и тихий шепот вербы“, и „взор милой девы“ <…> Отношение г. Чехова к своему творчеству напоминает приемы фотографа. С одинаковым беспристрастием и увлечением снимает этот своеобразный беллетристический аппарат и прелестный пейзаж весеннего утра или широкой степи, и задумчивое лицо молодой девушки, и взъерошенную фигуру русского интеллигента-неудачника, и оригинальный тип одинокого мечтателя и тупоумного купца, и безобразные общественные порядки <…> Все эти снимки выходят живыми и правдивыми, все они блещут свежестью красок, но в то же время изображаемое ими явление представляется отрывочным и отдельным, стоящим вне цепи причин и следствий, вне связи с другими,

[146] Примечания: 146

Ветринский Ч. <В. Е. Чешихин>. Журнальное обозрение // Образование. 1897. № 7–8. С. 317). *Михайловский Ник.* Литература и жизнь. Кое-что о г. Чехове // Русское богатство. 1900. № 4. С. 127.

соседними фактами»[147].

Отвлекаясь от общественных аттестаций творчества Чехова — постоянно обращенных к нему упреков критики в общественном индифферентизме, отсутствии мировоззрения, политических и нравственных идеалов (в чем, кстати говоря, и искали объяснений самой манеры писателя), можно сказать, что критика конца 80-х — середины 90-х годов сделала немало интересных наблюдений в области поэтики Чехова, верно уловив многие черты его художественного «языка».

В этом смысле она для нас гораздо интереснее критики 1900-х годов, которая под влиянием все растущей славы Чехова уже старалась увидеть в нем не то, что отличает его от признанных литературных авторитетов, а то, что сближает его с ними, тем самым как бы вводя писателя в их прославленный круг.

У Чехова теперь отыскиваются только проверенные, бесспорные качества. Уже отмечается «чудесная необходимость каждой картины, каж-

---

[147] Примечания: 147

Перцов П. Изъяны творчества (Повести и рассказы А. Чехова). С. 43–44.

дой фразы в разговорах»[148]. Уже автор статьи о драматургии напишет: «Пьесы Чехова умны, старательно обработаны, действие в них развивается без затяжек, без ненужных разговоров <…>. Это не ряд фотографий, так сказать, механически снятых с натуры, это — картины, поражающие своей цельностью, картины, где все фигуры строго выбраны и отчетливо выписаны»[149].

В посмертной критике, а тем более в позднейших историко-литературных работах мысль о «лишних» деталях и «одинаковом» отношении к ним автора постепенно была утрачена. Чехов оказался прочно связанным с традиционной поэтикой и ставился уже в пример как признанный мастер целесообразной детали, как писатель, у которого всякое ружье стреляет.

10

В каждом уровне художественной системы его материал определенным образом организован.

---

[148] Примечания: 148

Гершензон М. Литературное обозрение // Научное слово. 1904. № 1. С. 135.

[149] Примечания: 149

Поссе В. Московский Художественный театр (По поводу его петербургских гастролей) // Жизнь. 1901. № 4. С. 333.

Эта организация, композиция материала и есть вторая сторона уровня — его форма, стиль (см. «Введение»).

Материал предметного уровня — художественные предметы, отобранные свойственным для данной системы способом. Они не разбросаны беспорядочно, но особенным образом распределены.

В задачу входит установить, как это сделано.

Применительно к чеховской художественной системе вопрос сводится к выяснению соотношения в повествовании предметов «случайных» (о которых все время шла речь) с предметами характеристическими. Последние — в противоположность первым — определяют существенные стороны персонажа, ситуации, события. Они — необходимая принадлежность каждого литературного произведения. В малых повествовательных жанрах их роль должна быть особенно велика — по условиям места. Вещная расточительность, дозволенная романисту, заказана новеллисту. Но как совмещаются требование характеристичности и высказанное выше утверждение о случайностном принципе отбора предметов? Ответ на этот вопрос — в анализе формы организации предметного материала.

Предметы включены в повествование, они стали художественными предметами. Каков стилистический принцип их расположения и подачи? Выделены ли они в зависимости от существенности несомой информации, от роли в ситуации или характеристике?

Образчиками организации предметов в повествовании может служить любой из примеров разделов 2–7. В дополнение приведем еще несколько примеров другого типа, где предметы не отделены в повествовании друг от друга ничем, но сталкиваются прямо.

«Какая-то красивая дама громко беседовала с военным в красной фуражке и, улыбаясь, показывала великолепные зубы; и улыбка, и зубы, и сама дама произвели на Климова такое же отвратительное впечатление, как окорок и жареные котлеты».

«Не отвечая на вопросы и приветствия, а только отдуваясь от жара, он без всякой цели прошелся по всем комнатам и, дойдя до своей кровати, повалился на подушку. Чухонец, красная фуражка, дама с белыми зубами, запах жареного мяса, мигающие зеленые пятна заняли его сознание, и он уже не знал, где он, и не слышал встревоженных голосов» («Тиф»).

«Она стала думать о студенте, об его любви, о своей любви, но выходило так, что мысли в голове расплывались и она думала обо всем: о маме, об улице, о карандаше, о рояле»[150] («После театра»).

Принадлежность художественных предметов к разным сферам ни в этих случаях, ни в примерах разделов 2–7 повествователем не оговаривается. Не указано, что жареные котлеты, чухонец, красная фуражка, дама с белыми зубами — явления вовсе не одного плана. Никак формально не обозначено, что ниточки на носках («Несчастье»), мороженые яблоки («Володя большой и Володя маленький»), два облачка («Страх») — детали другого типа, чем все остальные. Напротив. Сделано все, чтобы эту разницу стилистически затушевать.

Это же происходит и с предметно-символическими деталями. Они не выделены, не подчеркну-

---

[150] Примечания: 150

Эту черту Ю. Олеша, например, считал вообще одной из характернейших примет чеховской манеры. Говоря о том, что «в прозе Пушкина уже как бы подготовляется проза тех писателей, которые писали позже него», он приводит такой пример из «Арапа Петра Великого»: «„Проснулся на другой день с головною болью, смутно помня шарканья, приседания, табачный дым, господина с букетом и кубок Большого Орла“.

Ведь это совсем в манере Чехова!» (Олеша Ю. Избр. соч. М., 1956. С. 426–427.)

ты, стилистически приравнены к любой другой подробности. Инструментом, с помощью которого это делается, является прежде всего строение чеховского повествования. И в «геройном» повествовании второго периода, и в «авторском» третьего предметы слиты в едином повествовательном потоке; к тому же в изображенном мире, преломленном через одну или несколько субъектных призм, предметы компонуются самым неожиданным образом.

В результате такого уравнивания получается своеобразный эффект уподобления. «Случайный» предмет окрашивает в свой цвет всю цепь подробностей. Они как бы сразу переходят в его разряд — разряд подробностей нехарактеристических, «неважных», уподобляются ему.

Похожий эффект в кино С. Эйзенштейн называл «доминантой монтажа». «Если мы имеем <…> ряд монтажных кусков: 1) седой старик, 2) седая старуха, 3) белая лошадь, 4) занесенная снетом крыша, то далеко еще не известно, работает ли этот ряд на „старость“ или на „белизну“. И этот ряд может продолжаться очень долго, пока не попадется кусок — указатель, который сразу

„окрестит“ весь ряд в тот или иной признак»[151]. Доминантой монтажа в прозе Чехова будет «случайный» предмет, окрещивающий весь ряд.

Уподобление не лишает художественный предмет заряда характеристичности или символичности. Но одновременно оно создает впечатление непреднамеренного набора предметов — создает тот главный эффект, которому служит вся столь сложная система художественных средств.

Другой важнейший чеховский способ композиции предметов можно назвать приемом дискредитации характеристического признака.

Многим персонажам Чехова присвоена черта, которая затем повторяется многократно. В рассказе «У знакомых» один из героев имеет привычку время от времени произносить какую-нибудь не идущую к делу фразу. Несколько раз он повторяет: «Jamais de ma vie!», «Он ахнуть не успел, как на него медведь насел» (эта цитата используется в той же функции в «Трех сестрах» — там ее повторяет Соленый). В «Жене» Иван Иваныч Брагин при встрече с рассказчиком каждый раз говорит: «Не знаю, какой это вы краской голову и бороду красите, мне бы дали». У Лаевского («Дуэль») была

---

[151] Примечания: 151

Эйзенштейн С. Избр. произв.: в 6 т. Т. II. М.: Искусство, 1964. С. 46.

привычка рассматривать свои ладони и грызть ногти; об этом в повести упоминается несколько раз. Старик Козов из рассказа «Новая дача», когда говорит, подмигивает. Об этом сообщается всякий раз, когда приводится его реплика.

Может показаться, что цель этих повторений — резче оттенить какую-либо индивидуальную особенность персонажа. Но это не так. Для такой цели достаточно было бы, как это обычно и делается в литературе, повторить любимое присловье героя один-два раза (на небольшом повествовательном пространстве это особенно ощутимо). Для этой цели нужно, кроме того, чтобы такая черта была существенной для характера персонажа[152].

Повторение преследует другие задачи. Это

---

[152] Примечания: 152

Именно «несущественность» вызывала нарекания критиков. «Г. Чехов выводит на сцену доктора, который говорит вместо „да“ „дэ“, — писал К. Говоров, разбирая рассказ „Тиф“. — Мы не знаем, что в этом характерного и почему г. Чехов нашел нужным подчеркнуть такую вздорную и ровно ничего не говорящую особенность» (Говоров К. <Медведский К. П.> Рассказы А. Чехова // День. 1889. 13 октября. № 485). В обзорной статье о творчестве Чехова Евг. Ляцкий писал: «У Чехова есть еще один искусственный прием, мешающий внутренней цельности и сжатости впечатления. Он выбирает одну какую-либо черту, часто несущественную, но почему-либо полюбившуюся ему, и начинает повторять ее в разных сочетаниях с другими мелкими и зачастую нехарактерными чертами. Он так заботится о том, чтобы окрасить этою чертою впечатления читателя, что не замечает, насколько получающиеся при этом повторения и задержки становятся утомительны и прямо не нужны» (Ляцкий Евг. А. П. Чехов и его рассказы. Этюд //

Вестник Европы. 1904. № 1. С. 143–144).

видно прежде всего из того, что Чехов не только повторяет много раз саму речевую деталь — особенность речи героя еще всегда специально оговорена повествователем. О Подгорине («У знакомых»), после того как он в первый раз произнес свою фразу, сказано: «У него была манера неожиданно для собеседника произносить в форме восклицания какую-нибудь фразу, не имевшую никакого отношения к разговору». При повторении одним из персонажей «Жены» своей фразы про голову и бороду рассказчик замечает, что Иван Иваныч «сказал то, что всегда говорит при встрече со мной». Про героя «Дуэли», прежде чем он хоть раз проявил свою привычку, сообщено: «У Лаевского была привычка во время разговора внимательно осматривать свои розовые ладони, грызть ногти или мять пальцами манжеты». Странная черта старика из «Новой дачи» тоже отмечена повествователем: «В засуху он говорил, что дождей не будет до самых морозов, а когда шли дожди, то говорил, что теперь все погниет в поле, все пропало. И при этом все подмигивал, как будто знал что-то».

В драмах, где нет повествователя, о такой характерной черте, проявляющейся в репликах героя, сообщает еще и другой персонаж. Вершинин в

«Трех сестрах» постоянно говорит о своей жене и двух девочках; но первая же его реплика предваряется словами Тузенбаха: «Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки. И здесь скажет» (д. 1).

Каждое новое повторение детали, таким образом, ничего не добавляет к характеристике персонажа. В последней главе «Ионыча» в сцене осмотра героем предназначенного к торгам дома есть фраза: «И при этом тяжело дышит и вытирает со лба пот». Этим завершена важная в структуре характера героя сцена. Фраза выделена в самостоятельный абзац. Судя по всему, она несет важную смысловую нагрузку. Но при всем том эта деталь не информационна. О том, что Ионыч теперь всегда «тяжело дышит», читатель уже узнал несколькими строками выше.

Тем не менее детали повторяются. Автор будто говорит: несмотря на то, что данная подробность уже ничего не добавляет, он не может отказаться от ее повторения, ибо в каждой ситуации не отбирает предметы, но дает их в естественно-целостном наборе. Если факт был — он должен быть отмечен, невзирая ни на что.

Такое повторение, переводя деталь в другой ранг — «несущественных» деталей, дискредити-

рует ее характеристичность. Деталь включается в число других таких же подробностей; кажущееся их количество на единицу текста становится гораздо большим количества действительного; общее впечатление случайностного изображения усиливается.

Отметим некоторые другие приемы, направленные к этой же цели — усилению случайностного эффекта.

В текст вводятся реалии — название, имя, известное персонажам, но неизвестное читателю.

«– В Малоземове гостит князь, тебе кланяется, — говорила Лида матери, вернувшись откуда-то и снимая перчатки. — Рассказывал много интересного… Обещал опять поднять в губернском собрании вопрос о медицинском пункте в Малоземове… <…>

— По моему мнению, медицинский пункт в Малоземове вовсе не нужен» («Дом с мезонином»).

Где Малоземово, кто такой князь — в рассказе не объясняется ни до, ни после. Имя поставлено в такой контекст, где повествователь не может вмешаться и объяснить, в каких отношениях с другими персонажами находится князь, что это за Малоземово. Таким отсутствием разъяснений автор показывает, что он передает все, о чем го-

ворит персонаж, независимо от того, знакомо это читателю или нет, сознательно не отфильтровывает речь героя, а воспроизводит «все как было».

Сравним сходный прием:

«– Да… — забормотал Иван Иваныч некстати. — У купца Бурова тысяч четыреста есть, а может, и больше. Я ему и говорю: „Отвали-ка, тезка, голодающим тысяч сто или двести. Все равно помирать будешь, на тот свет с собой не возьмешь“. Обиделся» («Жена»).

Читателю незачем знать, что купец Буров — тезка Иван Иваныча; это знание в дальнейшем повествовании не реализуется. Но этим автор дает понять, что речь передана точно, непереоформленно и неотобранно.

Каждый из всех этих приемов живет в тексте не изолированно; следуют они не в порядке строгой очередности — вот кончилось действие одного, сейчас вступит в дело другой. Они действуют одновременно.

В своей целокупности они поддерживают и усиливают то впечатление случайностности, которое складывается уже из самого отбора предметов — из материала данного уровня.

Материал и форма предметного уровня воздействуют в одном направлении, создают один

эффект. Предметный мир чеховской художественной системы предстает перед читателем в его случайностной целостности[153].

Глава V
Фабула и сюжет

Жизнь без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
А. Блок

1

В литературной традиции каждый из эпизодов, образующих фабулу[154], существен для ее развития.

Масштаб эпизода, то есть его соотношение с

---

[153] Примечания: 153

Во второй части этой книги, как нетрудно заметить, поэтика Чехова исследуется в синхроническом плане. Рассмотрение же всего длительного и сложного процесса формирования в творчестве Чехова новых способов изображения на уровнях предметном, сюжетном и уровне идей не могло быть здесь осуществлено — оно должно стать темой специальной работы.

[154] Примечания: 154

Под фабулой мы понимаем, в соответствии со сложившейся еще в 20-е гг. терминологией, совокупность событий (эпизодов) произведения. Это отобранный писателем материал. Сюжет — организация, композиция этого материала.

реальностью, неважен. Внутри художественной системы свои отношения и связи. Покупка карандаша может быть более крупным событием, чем покупка пистолета. Важна единственно роль эпизода в общем ходе событий.

Каждый эпизод движет фабулу к ее разрешению (это не зависит от того, совпадает ли сюжетная композиция с естественной последовательностью событий или нарушает ее, начиная рассказ «с конца», «с середины»). Этим определяются цель и смысл его в системе произведения.

У Чехова находим эпизоды иного типа.

В первой главе повести «Моя жизнь» идет разговор героя с сестрой. Автор подчеркивает эмоциональное напряжение, владеющее собеседниками, и напряжение это прямо «работает» на фабулу.

«– Мисаил, — сказала она, — что ты с нами делаешь?

Она не закрывала лица, слезы у нее капали на грудь и на руки, и выражение было скорбное. Она упала на подушку и дала волю слезам, вздрагивая всем телом и всхлипывая. <…>

— Но пойми, сестра, пойми… — сказал я, и оттого, что она плакала, мною овладело отчаяние. <…>

— Пощади нас! — сказала сестра, поднимаясь. — Отец в страшном горе, а я больна, схожу с ума. Что с тобою будет? — спрашивала она, рыдая и протягивая ко мне руки…»

Эта сцена перебивается дважды. В первый раз: «Как нарочно, в лампочке моей выгорел уже весь керосин, она коптила, собираясь погаснуть, и старые костыли на стенах глядели сурово, и тени их мигали». Во второй: «Она радостно улыбнулась сквозь слезы и пожала мне руку и потом все еще продолжала плакать, так как не могла остановиться, а я пошел в кухню за керосином».

Этой фразой заканчивается сцена и вместе с ней вся глава.

Можно было бы ожидать, что новые мотивы, введенные в столь напряженную сцену и перебивающие ее, по крайней мере, не менее эмоционально существенны, чем прочие детали этого эпизода.

Но если в первый раз «мотив керосина» сыграл свою фабульную роль (картина мигающих теней усиливает гнетущее настроение), то зачем он дан в другой раз? Было бы понятно, если бы, например, при свете лампы с этим керосином продолжался разговор. Но сцена исчерпана, глава закончена. С точки зрения смысла ситуации и

всей главы в целом безразлично, пошел ли герой после окончания разговора за керосином или не пошел.

В «Огнях» в рассказе инженера есть такой эпизод: «…все одинокие укромные уголки <…> всегда бывают испачканы карандашами и изрезаны перочинными ножами. Как теперь помню, оглядывая перила, я прочел „О. П. (то есть оставил память) Иван Корольков 16 мая 1876 года“. Тут же рядом с Корольковым расписался какой-то местный мечтатель <…> Какой-то Кросс, вероятно, очень маленький и незначительный человечек, так сильно прочувствовал свое ничтожество, что дал волю перочинному ножу и изобразил свое имя глубокими, вершковыми буквами. Я машинально достал из кармана карандаш и тоже расписался на одной из колонн. Впрочем, все это дела не касается… Простите, я не умею рассказывать коротко».

Рассказчик сам указывает, что изложенный эпизод «не касается» фабулы. Подобный эпизод есть и в начале рассказа. Все персонажи собираются вокруг пса Азорки и долго говорят о нем. Между тем для фабулы нужна только первая фраза этого эпизода («За дверью тревожно залаяла собака»), которой мотивируется выход героев на

воздух («вышли из барака посмотреть, на кого она лает»), картины ночи и все последующие их рассуждения. Но вместо одной фразы дается развернутая сцена.

Сцена любовного объяснения в четвертой главе «Попрыгуньи» заканчивается таким образом:

«– Ну что? Что? — бормотал художник, обнимая ее и жадно целуя руки, которыми она слабо пыталась отстранить его от себя. — Ты меня любишь? Да? Да? О, какая ночь! Чудная ночь!

— Да, какая ночь! — прошептала она, глядя ему в глаза, блестящие от слез, потом быстро оглянулась, обняла его и крепко поцеловала в губы.

— К Кинешме подходим! — сказал кто-то на другой стороне палубы».

Последняя реплика ничего не меняет в ситуации (как было бы, когда б этот «кто-то» помешал героям) и не усиливает в ней какие-либо акценты (например, эта реплика могла бы подчеркивать противопоставление высоких чувств грубой прозе и т. п.). Эта деталь присутствует здесь по иным причинам.

Теперь, зная принцип отбора материала в предметном слое художественной системы, мы легче увидим, по каким именно.

Очевидно, на фабульном уровне соблюдается

тот же принцип. Как и предметные подробности, эпизоды могут быть «лишними» с точки зрения фабульных задач; они демонстрируют, что событие изображено в его целостности, со всеми — важными и неважными для него — сопутствующими эпизодами.

Как и на предметном уровне, эффект «неотобранности» поддерживается самой организацией эпизодов. В чеховском повествовании нет иерархии эпизодов в зависимости от их роли в фабуле — «значащие» свободно переплетаются с «незначащими».

«Она увидела девочек, бросила палку подняла хворостину и, схвативши Сашу за шею пальцами, сухими и твердыми, как рогульки, стала ее сечь. Саша плакала от боли и страха, а в это время гусак, переваливаясь с ноги на ногу и вытянув шею, подошел к старухе и прошипел что-то, и когда он вернулся к своему стаду, все гусыни одобрительно приветствовали его: го-го-го! Потом бабка принялась сечь Мотьку…» («Мужики»). Юмористический эпизод с гусаком занимает большее повествовательное время, чем описание более важных для фабулы событий этой главы. Он никак не выделен синтаксически — дан как вторая часть сложносочиненного предложения.

Разномасштабность эпизодов и мотивов не подчеркивается строением повествования; напротив, сделано все, чтобы ее затушевать. В общем повествовательном потоке может быть уравнен, например, мотив самоубийства и сообщение о писании писем: «После этого разговора я не спал всю ночь, хотел застрелиться. Утром я написал пять писем и все изорвал в клочки, потом рыдал в риге, потом взял у отца денег и уехал на Кавказ, не простившись» («Ариадна»). Эти мотивы, при всем их различии, одинаково синтаксически оформлены и включены в одно синтаксическое целое.

Благодаря такому свободному сосуществованию эпизодов, существенных для развития фабулы и посторонних ей, полному их равноправию, в повествовании происходит то же явление, что и на уровне предметов. Весь ряд эпизодов выглядит как цепь неотобранных событий, идущих подряд, в их естественном, эмпирически беспорядочном виде.

2

Более обнаженно этот принцип отбора и композиции эпизодов виден в чеховской драме.

В его пьесах является то, чего в драме никогда не бывало раньше, — нехарактеристические предметы, случайные восклицания, нелепые словечки. Все это уже было в чеховской прозе (см., например, бессмысленные фразы в речи князя в «Анне на шее»: «М-да… Американцы…») и в драме лишь более ясно выражено и завершено.

Герои произносят или бессмысленные слова, или реплики, сами по себе осмысленные, но не имеющие отношения к ситуации. Таковы «Тра-ра-ра-бумбия» и «Бальзак венчался в Бердичеве» Чебутыкина («Три сестры»), «Расскажите вы ей, цветы мои» и «Не говори, что молодость сгубила» Дорна («Чайка») и т. п.

Пьесы Чехова насыщены сценами, информация которых остается нереализованной в общей картине событий и характерах персонажей.

В первом действии «Дяди Вани» в разговоры о науке, убеждениях и т. п. вторгается эпизод с цыплятами:

«**Марина**. Цып, цып, цып…

Соня. Нянечка, зачем мужики приходили?..

Марина. Все то же, опять все насчет пустоши. Цып, цып, цып…

Соня. Кого ты это?

Марина. Пеструшка ушла с цыплятами… Воро-

ны бы не потаскали… (Уходит.)».

В конце последнего действия «Чайки», уже в преддверии развязки, вдруг дается развернутая сцена игры в лото. Все разговоры действующих лиц проходят на фоне выкликаемых цифр и игровых терминов.

«**Аркадина**. Ставка — гривенник. Поставьте за меня, доктор.

Дорн. Слушаю-с.

Маша. Все поставили? Я начинаю. Двадцать два!

Аркадина. Есть.

Маша. Три!..

Дорн. Так-с.

Маша. Поставили три? Восемь! Восемьдесят один! Десять!

Шамраев. Не спеши.

Аркадина. Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится!

Маша. Тридцать четыре.

За сценой играют меланхолический вальс.

Аркадина. Студенты овацию устроили… Три корзины, два венка и вот… (Снимает с груди брошь и бросает на стол.)

Шамраев. Да, это вещь…

Маша. Пятьдесят!..

Дорн. Ровно пятьдесят? <…>

Полина Андреевна. Костя играет. Тоскует бедный.

Шамраев. В газетах бранят его очень.

Маша. Семьдесят семь! <…>

Тригорин. Ему не везет. Все никак не может попасть в свой настоящий тон. <…>

Маша. Двадцать восемь!

Тригорин. Поймать ерша или окуня — это такое блаженство!

Дорн. А Я верю в Константина Гаврилыча. Что-то есть! Что-то есть! Он мыслит образами, рассказы его красочны, ярки…»

Эта сцена вызвала, пожалуй, больше всего недоумений у критиков. «Автор завязал несколько интриг перед зрителем, и зритель с понятным нетерпением ожидает развязки их, а герои г. Чехова, как ни в чем не бывало, ни с того ни с сего, усаживаются за лото и начинают монотонно выкрикивать цифры, а зритель должен томительно ждать! — возмущался обозреватель „Киевлянина“. — <…> Зритель жаждет поскорее узнать, что будет дальше, а они все еще играют в лото. Но, поиграв еще немножко, они так же неожиданно

уходят в другую комнату пить чай»[155]. «Для чего на сцене играют в лото и пьют пиво?»[156] — спрашивал А. Р. Кугель. Сцена игры в лото попадает в пародии, появившиеся после премьеры «Чайки»: «Кабинет Аполлонского. Человек десять артистов от нечего делать сыграли партию в лото и ушли»[157].

Существует мнение, что приемы нового строения драмы впервые Чеховым были осуществлены в «Чайке». Но современники думали иначе. Эту новизну в полной мере они ощущали уже в «Иванове».

Обозреватель «Киевского слова» совершенно справедливо заметил, что «ни одна пьеса из современного репертуара не произвела такой сенсации, не возбудила столько толков и пересудов в печати и публике, как это первое драматическое произведение одного из самых талантливейших

---

[155] Примечания: 155

Александровский И. Театральные заметки // Киевлянин. 1896. 14 ноября. № 315.

[156] Примечания: 156

Homo novus. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 19 октября. № 289.

[157] Примечания: 157

Рылов К. <Соколов А. А.> «Чайка», или «Подлог на Александрийской сцене». Комедия в 2-х выстрелах и 3-х недоразумениях // Петербургская газета. 1896. 23 октября. № 293.

беллетристов нашего времени, А. Чехова»[158]. В значительной мере эти толки были возбуждены непривычностью сценической формы.

Уже об этой пьесе говорили, что в ней «интерес сосредоточивается на характерах и бытовых подробностях, а не на интриге»[159]. И уже здесь была замечена та особенность, о которой потом так много писали в рецензиях на «Чайку» и «Дядю Ваню», — «ненужность» многих сцен и эпизодов для обрисовки характеров персонажей и развития действия.

А. С. Суворин в своей статье об «Иванове» (в связи с постановкой пьесы в Александринском театре) замечал: «Правдивые, искренно написанные бытовые сцены иногда кажутся как бы стоящими вне пьесы и отвечающими скорей повествовательной, чем драматической фор-

[158] Примечания: 158

Игла <Андреевский П. А.>. «Иванов» (драма в 4-х действиях А. Чехова) // Киевское слово. 1889. 18 мая. № 676.

[159] Примечания: 159

<Без подписи>. Русский драматический театр // Север. 1889. 19 февраля. № 8. С. 159.

ме»[160].

«Пьесе вредит также, — писал А. И. Введенский, — необыкновенное обилие вводных, к делу не относящихся сцен и разговоров. Мы очень хорошо понимаем, что автор старался обрисовать среду, в которой живет „Иванов“, людей, которыми он окружен; но едва ли для этого дозволительно, в ущерб единству впечатления и в сомнительную пользу для характеристики общества, несколько сцен отдавать на карточные разговоры или на пьянство второстепенным лицам пьесы»[161].

Обилие бытовых эпизодов, не связанных с развитием действия, отмечали и другие критики.

«Председателя управы г. Чехов заставляет выпивать по рюмке каждые 5 минут и запивать водку холодной водой…

<…> А гости, гости… <…> Что это за люди, зачем они здесь?.. <…> А гостиная наполняется новыми

---

[160] Примечания: 160

Суворин А. «Иванов». Драма в 4 д. Антона Чехова // Новое время. 1889. 6 февраля. № 4649. Пьеса в целом в этой статье — первой в печати попытке связать творчество Чехова с его личностью и биографией — оценивалась весьма положительно. Чехов писал о ней автору 8 февраля 1889 г.: «Рецензия прекрасная; ценю ее на вес не золота, не алмазов, а своей души. Мое глубокое и искреннее убеждение: получил я гораздо больше, чем заслужил».

[161] Примечания: 161

Ар. Журнальные отголоски // Русские ведомости. 1889. 1 апреля. № 90.

субъектами, которые тоже стонут и вздыхают, хозяйка всем предлагает „крыжовника“, а хозяин опоражнивает рюмку за рюмкой»[162].

«Иные пробуют <…> доказывать, что, однако, все это очень правдиво, жизненно, что и в жизни царит большею частью скука и что такое времяпрепровождение весьма обыденно. На это, однако, с полной справедливостью можно возразить, что ведь не все то, что встречается в жизни и что верно действительности, достойно воспроизведения на сцене: например, в жизни люди спят, проводят целые часы за картами и т. п., но на сцене, однако, вовсе не интересно было бы изображать без всяких слов в течение целого акта храп уснувших людей или молчаливую игру в карты»[163].

«Несколько растянутым и произвольным кажется четвертый акт <…>. Тут много лишних реплик, хотя нет ни одной плохой в смысле рисовки»[164].

---

[162] Примечания: 162

Кольцов. Ум и правда // Гражданин. 1889. 24 февраля. № 54.

[163] Примечания: 163

Игла <Андреевский П. А.>. «Иванов» (драма в 4-х действиях А. Чехова).

[164] Примечания: 164

Ладожский Н. <Петерсен В. К.> Критические наброски. Пьесы Ан. Чехова // СПб. ведомости. 1897. 6 мая. № 121.

«Посторонние бытовые эпизоды» обыгрываются и в пародии на «Иванова», напечатанной И. Грэком в «Осколках». Каждый акт пародийной пьесы начинается с такого «несценического» эпизода.

«Действие I

(В саду у Иванова)

У Иванова начинает болеть голова. <…>

Действие II

(У Лебедевых)

Лебедев показывает своим гостям изобретенный им способ запивать водку водой. <…>

Действие III

(У Иванова)

Занавес подымается слишком рано, и зрителям неожиданно представляется картина, как гг. Далматов, Варламов и Свободин пьют на сцене водку. Актеры, не потеряв присутствия духа, продолжают пить водку, как будто это так и надо

по пьесе, и разговаривают об огурцах и прочей закуске»[165].

Те же претензии предъявлялись критикой и по поводу следующего драматического сочинения Чехова — пьесы «Леший». Здесь тоже не идущих к делу сцен оказалось не меньше. В пьесе, писал Н. П. Кичеев, «много бесцельных эпизодов (как, напр., появление Дядина в третьем акте) <…> известное однообразие приемов (завтрак в первом действии, ужин во втором, чаепитие в четвертом)»[166].

Автор обвинялся в небрежении вечными законами драмы и искусства вообще.

«Искусство состоит не в простом воспроизведении действительной жизни. Тогда не было бы надобности в искусстве. Фотография заменяла бы живопись, судебные и полицейские протоколы заменяли бы литературу <…> Всего досаднее, что г. Чехов не хочет знать законов драмы. <…> Он притворяется, что не знает, как важно время, и тратит это время на бесконечные разговоры. Знаете ли, в чем проходит первый акт? Он весь

---

[165] Примечания: 165

Грэк И. <Билибин В. В.> «Иванов» // Осколки. 1889. 11 февраля. № 7. С. 4.

[166] Примечания: 166

Никс. Театр и музыка. Театр Абрамовой: «Леший», комедия А. П. Чехова // Новости дня. 1890. 1 января. № 2334.

проходит в именинном завтраке, сервированном в саду… <…> Каждый приезжающий сначала закусывает, потом садится за завтрак. <…> В четвертом, последнем акте все действующие лица снова собираются вместе. <…> Совершенно как в первом акте накрывается стол, расставляется привезенная провизия и происходит трапезование»[167].

«Автор, может быть, увлекся идеей — перенести на сцену будничную жизнь, как она происходит в большинстве случаев. Это — положительно заблуждение. Ведь <…> произведение тем выше, чем его идеи и факты содержательнее, чем их внутреннее значение шире и идейнее. А повседневные разговоры за выпивкой и закуской каждому надоели и дома, и у знакомых, и для того, чтобы услышать десять раз, как другие справляются о чужом здоровье и иногда переругиваются, вовсе не надо идти в театр и перетерпеть четыре акта „комедии“. Талант г. Чехова, несомненно, выше написанной им пьесы, и ее странные свойства объясняются, вероятно, спешностью работы или печальным заблуждением относительно самых неизбежных свойств всякого драматиче-

[167] Примечания: 167

Васильев С. <*Флеров С. В.*> Театральная хроника // Московские ведомости. 1890. 1 января. № 1.

ского произведения»[168].

Похожие высказывания сопровождали и другие пьесы Чехова; особенно много их было после провала «Чайки» в Александринском театре в октябре 1896 года.

Но в начале 1900-х годов тон по отношению к чеховским пьесам в целом изменился. Как писал современник, «период борьбы для Чехова прошел. Чехов стал драматургом-классиком»[169].

Причин было много. Росла слава Чехова. Менялось искусство; на арену выступали новые литературные и художественные течения, широкая публика познакомилась с западноевропейской «новой драмой» — Г. Ибсеном, Г. Гауптманом; чеховские пьесы с успехом поставил Московский художественно-общедоступный театр.

Драматургия Чехова, в отличие от его прозы, еще при жизни автора дождалась признания права на свою необычную форму. С этой формой примирились. После премьеры «Трех сестер» в январе 1901 года редкая статья обходилась без

---

[168] Примечания: 168

Иванов Ив. Театр г-жи Абрамовой. «Леший», комедия в 4-х д. г. Чехова // Артист. 1890. Кн. VI (февраль). С. 124–125.

[169] Примечания: 169

Философов Д. Театральные заметки. «Чайка» // Мир искусства. 1902. Т. VIII. № 11. С. 47.

рассуждений об отсутствии интриги, будничности ситуаций, «настроении» и т. п.

Положительно оцениваться стало уже и то, что недавно вызывало больше всего нареканий, — обилие «побочных», «посторонних» драматическому действию эпизодов.

Но эта особенность чеховской драмы не была понята как принципиально новое художественное мышление.

Покажем это на двух — но очень характерных — примерах. В 1901 году в «Новом времени» была помещена статья о драматургии Чехова. Ее автор подробно разбирал все пьесы с точки зрения присутствия в них «лишнего». В «Дяде Ване» персонажи «пьют чай, водку, закусывают, танцуют, играют на гитаре <…> Этими посторонними драматической идее образами пьеса переполнена на девять десятых своего объема»[170]. В «Трех сестрах», продолжает Ченко, «опять тот же целый ряд эпизодов, разговоров <…> не находящихся ни в какой связи с драматическими действиями и положениями пьесы… <…>. Какое отношение к драме имеет спор о том, что такое черемша и чехартма? Или <…> все замечания Чебутыкина,

[170] Примечания: 170

Ченко. Три драмы А. П. Чехова // Новое время. 1901. 27 марта. № 9008.

вроде того, что Бальзак венчался в Бердичеве?.. <…> Ясно, что Чехов не так близорук, чтобы не понять действительного значения вводных элементов драмы, и что наполнил он ими свою драму не без умысла и цели»[171].

Далее автор статьи объясняет, в чем, с его точки зрения, смысл такого построения драмы: «Все эти, как будто вводные, типы, сцены, действия, положения и разговоры на самом деле с огромным искусством, свойственным таланту Чехова <…> в совершенстве выражают одну только идею — личное пессимистическое настроение автора, его глубокое отрицательное отношение к жизни. <…> В пьесах Чехова нет ничего случайного: все образы, даже по-видимому случайные и мелкие, с большим искусством подогнаны к одной мысли автора, к одной его основной тенденции»[172]. Все «посторонние» эпизоды — преподносит ли «бог знает зачем» Чебутыкин Ирине самовар, разбивает ли часы, забывает ли Наташа свечу на столе — служат этой единой тенденции.

Второй отзыв — более поздний и достаточно известный. Это слова Вл. И. Немировича-Данчен-

---

[171] Примечания: 171
Там же.

[172] Примечания: 172
Ченко. Три драмы А. П. Чехова // Новое время. 1901. 27 марта. № 9008.

ко: «Я говорю об этой почти механической связи отдельных диалогов. По-видимому, между ними нет ничего органического. Точно действие может обойтись без любого из этих кусков. Говорят о труде, тут же говорят о влиянии квасцов на ращение волос, о новом батарейном командире, о его жене и детях, о запое доктора, о том, какая была в прошлом году погода в этот день, далее будут говорить о том, как на телеграф пришла женщина и не знала адреса той, кому она хотела послать телеграмму, а с новой прической Ирина похожа на мальчишку, до лета еще целых пять месяцев, доктор до сих пор не платит за квартиру, пасьянс не вышел, потому что валет оказался наверху, чехартма — жареная баранина с луком, а черемша — суп, и спор о том, что в Москве два университета, а не один, и т. д. и т. д. Все действие так переполнено этими, как бы ничего не значащими, диалогами, никого не задевающими слишком сильно за живое, никого особенно не волнующими, но, без всякого сомнения, схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, глубоко связанными каким-то одним

настроением, какой-то одной мечтой»[173].

Общее в этих высказываниях — мысль об «одной тенденции», «одном настроении». Подобные утверждения находим в большинстве работ о драматургии Чехова.

Рассуждения этого типа так или иначе всегда говорят об одном: в драмах Чехова за внешне незначительными эпизодами скрывается нечто. В зависимости от эпохи, личности критика, «социального заказа» и т. п. это нечто меняется. Оно может называться «настроение», «обыденность», «скука жизни», «лиризм», «пошлость мелочей», «вера в будущее». Но не меняется самый характер утверждения: если эпизоды не связаны между собой и не выражают прямо смысл событий или характера, то они выражают что-то другое, столь же единое и ощутимое. Посылка эта, признавая как будто новаторство Чехова, на самом деле исходит из дочеховских представлений — что все предметы и эпизоды драмы целесообразны если не в одном, то в другом смысле, который обнаруживается под и за ними.

Но «случайные» эпизоды у Чехова — не оболоч-

---

[173] Примечания: 173

Немирович-Данченко Вл. И. Предисловие // *Эфрос Н.* «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского художественного театра. Пг., 1919. С. 9–10.

ка, под которой непременно есть что-то совсем другое, что увидеть эта оболочка мешает. Случайное не облекает главное, как скорлупа, которую нужно отшелушить, чтобы добраться до ядра. Случайное существует рядом с главным и вместе с ним — как самостоятельное, как равное. Оно — неотъемлемая часть чеховской картины мира.

Случайное в чеховской драматической системе многообразно и беспорядочно, как разнообразно и хаотично само бытие. Оно не может иметь единого смысла, единого «подтекста», «настроения». Оно так же семантически и эмоционально разнообразно, как то существенное, рядом с которым оно живет в изображенном мире.

Существенное и индивидуально-случайное, ежеминутно рождаемое бытием каждый раз в новом, непредугадываемом обличье, — это две самостоятельные сферы; человек принадлежит обеим. Происходят важные события, решаются судьбы — люди действуют и говорят об этом. Но люди заняты не только тем, что решает их судьбы, и говорят не только о кардинальных вопросах бытия. Они делают еще и свои обычные будничные дела и обсуждают их; они обедают и «носят свои пиджаки». Освободиться от этого человек не может. Поэтому, по Чехову, писатель не должен

стремиться к усечению в своих картинах этой сферы жизни — но к ее сохранению.

В чеховской драме приемы композиции эпизодов близки к приемам его прозы. Сцены, необходимые для фабулы, постоянно перемежаются эпизодами необязательными. Во втором действии «Вишневого сада» после появления Трофимова, Ани и Вари возникает разговор о «гордом человеке». Трофимов произносит монолог о труде. Лопахин говорит о том, «как мало честных, порядочных людей». Эпизод завершает реплика Любови Андреевны о том, что «великаны только в сказках хороши». Этот насыщенный мыслью и целеустремленный эпизод сменяется другим, состоящим из реплик «по поводу», не продолжающих ни одну из прежних тем и не начинающих тем новых. Даже появляющийся было Епиходов не пригождается для последующего — он куда-то уходит.

«В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре.

Любовь Андреевна. <…> (Задумчиво.). Епиходов идет…

Аня *(задумчиво).* Епиходов идет.

Гаев. Солнце село, господа.

Трофимов. Да.

Гаев *(негромко, как бы декламируя).* О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живешь и разрушаешь.

Варя *(умоляюще).* Дядечка!

Аня. Дядя, ты опять!

Трофимов. Вы лучше желтого в середину дуплетом.

Гаев. Я молчу, молчу».

Следующий эпизод посвящен похожим разговорам — они ведутся теперь вокруг звука от упавшей в шахте бадьи. Но затем появляется Прохожий; сцена с ним важна для характеристики Любови Андреевны.

Благодаря такой компоновке эпизоды отобранные, характеристические кажутся возникшими столь же непроизвольно, как и приведенный выше.

Но в пьесах Чехова рядом стоят эпизоды не только различные по «степени отобранности», разномасштабные, но и разноэмоциональные. Как и в прозе, где сообщение о смерти может соседствовать со смешной телеграммой («Душечка»), в драмах Чехова свободно сочетаются

эпизоды комические и трагические. Это то самое сочетание фарса и трагедии, к которому так долго не могли привыкнуть критики чеховских пьес. Такое соположение эпизодов усиливает общее впечатление неотобранности жизненных случаев, которые в реальности могут встретиться в любой комбинации.

Особую роль в новой поэтике драмы играют паузы, о которых много писалось в литературе о драматургии Чехова. Как и многие другие приемы, этот тоже пришел из прозы — см., например, паузу в сцене чтения романа в «Ионыче» или паузу в ореандском эпизоде «Дамы с собачкой».

Паузы ослабляют концентрацию эпизодов, высокую во всякой драме. Ритм движения эпизодов замедляется, прерывается искусственная каскадность; впечатление неупорядоченности усиливается.

Как было неоднократно подсчитано, число пауз от пьесы к пьесе непрерывно растет[174].

Ко всему прочему мы помним, что каждый эпизод внутри (на предметном уровне — см. IV,

[174] Примечания: 174

Коган Л. Композиция пьес Чехова, 1944 (Гос. публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 1035, ед. хр. 1075); Stender-Petersen Ad. Zur Technik der Pause Cechov // Anton Cechov. 1860–1960. Some essays. Leiden, 1960. S. 205–206.

4) организован по случайностному принципу. Происходит своеобразное наложение и взаимоусиление однородных эффектов.

3

Из двух типов изложения фабульных событий — обобщенного и в виде конкретных эпизодов — более упорядоченным и условным будет первый.

Рассказывая о событиях жизни героя обобщенно, «от себя», не передавая деталей ситуаций, речей и действий героя, повествователь тем самым открыто отбирает наиболее важные звенья событий, опуская остальные.

Когда же событие представлено в виде драматизированного эпизода (или цепи эпизодов), то впечатление выборочности значительно меньше или его нет вообще: такой эпизод естественно стремится к полноте своего бытийного прообраза.

История чеховского героя строится по второму способу. Из каждого периода жизни берется конкретный эпизод (редко — два-три) и дается во всех своих индивидуальных подробностях. Промежуточные события излагаются кратко. Чеховская манера бежит безэпизодного изложения

— в противоположность, например, тургеневской, которой свойственно открыто обобщенное изложение событий, когда целые периоды жизни персонажа представлены не в виде сцен-эпизодов, но в авторском рассуждении (Vorgeschichte почти всех героев тургеневских романов).

Чеховское же повествование, даже начавшись так, очень скоро перебивается живой сценой. Это относится даже к рассказам от 1-го лица, таким как «Скучная история», «Ариадна», «О любви», по самой своей установке (рассказ неписателя) не требующих драматически построенных эпизодов. Рассказ «Анна на шее» начинается с небольшого сообщения повествователя о венчании и кратких сведений о новобрачных. Потом сразу идет сцена прощания на вокзале; затем сцена в купе — она перебивается воспоминаниями героини. Далее — эпизод на полустанке. За ним — краткое обобщенное сообщение об образе жизни героини. В описании обеда уже есть элементы драматизации; вслед за ним идет конкретный эпизод обеда героини в прежней семье и т. д. Новый период в ее жизни начинается с рождественского бала. Этому эпизоду, изложенному развернуто, посвящена почти вся вторая часть рассказа; дальнейшие события жизни героини,

данные в обобщенном изображении (они перебиваются сценой — Модест Алексеич и князь), занимают всего около двадцати строк: «После этого у Ани не было уже ни одного свободного дня, так как она принимала участие то в пикнике, то в прогулке, то в спектакле. Возвращалась она домой каждый день под утро <…> Денег нужно было очень много, но она уже не боялась Модеста Алексеича и тратила его деньги, как свои. <…> А Аня все каталась на тройках, ездила с Артыновым на охоту <…> ужинала и все реже и реже бывала у своих…»

Драматическим построением эпизода демонстрируется неотобранность его частей. Единственно, что может помешать такому впечатлению, — это ощущение выбранности эпизода в целом, его выделенности из ряда других как наиболее показательного или ощущение, что он вообще искусственно «создан»: воля автора может, например, свести в одно место героев, которые «естественным» путем туда никогда бы не попали. Сход героев в келье Зосимы («Братья Карамазовы» Достоевского) менее всего может служить иллюстрацией невмешательства авторской организующей руки. Есть художественные системы, где эта условность еще более обнажена.

Но у Чехова отсутствуют не только ситуации-смотры во вкусе Достоевского, а даже обычные рауты, где могут сойтись и выявить себя все герои, — род сцен, охотно используемый Гончаровым, Тургеневым, Писемским, Толстым. Подобие таких сцен находим только в драмах Чехова. Но и здесь это не исключительное событие, а собрание действующих лиц по какому-нибудь «бытовому» поводу — по случаю приезда, обсуждения вопроса о покупке дачи в Финляндии, дня рождения и т. п. «Структура каждого акта, — пишет Ф. Фергюссон о пьесах Чехова, — базируется на более или менее точно обозначенной социальной причине»[175]. Эти бытовые сцены перебиваются бытовыми же деталями и не дают героям свободно скрестить оружие в споре.

В мире Чехова конкретные эпизоды ни в коей мере не созданы и не подобраны. Это — обед, визит, беседа в вагоне, на пароходе, в тарантасе, в бане, в купальне, в море, на улице; встреча в аптеке, в больнице, в гимназии, в суде, в церкви.

Складывающиеся ситуации не только не помогают выявить существенное в характере героя или событии, но препятствуют этому. Высказать-

[175] Примечания: 175

Fergusson F. The idea of a theater. The art of drama in changing perspective. N. Y., 1953. P. 177.

ся, пустить в ход, по выражению героя «Жены», «весь динамит», скопившийся в душах персонажей, мешает всё: прислуга, сослуживцы, больные, случайные посетители, мешает неожиданный дождь, волна, накрывшая с головой. Под этот общий принцип подводятся и многие ситуации совсем другого рода, например любовное объяснение — ситуация, в литературе традиционно связанная с выявлением существенных сторон характера героя (этой традиции Чехов отдал дань в своих ранних вещах, а на пороге перелома — в рассказе 1887 года «Верочка»). Доктор Старцев не может объясниться с Екатериной Ивановной, потому что ее причесывает парикмахер («Ионыч»); в «Учителе словесности» разговор героя с отцом Манюси, когда он просит ее руки, прерывает приход коновала. Фабула составляется почти сплошь из эпизодов такого типа. Исключения редки.

4

И все-таки рассказ Чехова состоит не только из эпизодов, которые случились всего однажды. В нем есть сцены, открыто представленные как отобранные из многих, наиболее показательные, содержащие черты, как указывает сам повест-

ватель, общие для целого ряда однородных явлений.

«Он <…> часто приводил к себе обедать своего товарища Коростелева <…> За обедом оба доктора говорили о том, что при высоком стоянии диафрагмы иногда бывают перебои сердца, или что множественные нефриты в последнее время наблюдаются очень часто, или что вчера Дымов, вскрывши труп с диагностикой „злокачественная анемия“, нашел рак поджелудочной железы» («Попрыгунья»).

Это не конкретная, но «типизированная» сцена. Рисуется не какой-то разговор, раз бывший, а перечисляются наиболее частые темы разговоров многих. Подробностей, сопутствовавших только одному из них, здесь нет.

Характеристическим, следовательно, будем считать эпизод, введенный словами, прямо эту характеристичность сигнализирующими: «часто», «обыкновенно», «всякий раз», «всегда», «так», «каждый раз» и др. Иногда их процент в общем количестве эпизодов значителен. Так, в «Попрыгунье» про семь из двадцати эпизодов сказано, что это было «ежедневно» или «часто», то есть эпизодов, открыто квалифицированных повествователем в качестве характеристических,

в рассказе более трети.

Но это не противоречит высказанному утверждению об устремленности чеховской прозы к конкретно-единичному. Дело не в материале, но в форме. Разгадка — в стилистическом оформлении таких эпизодов.

Приведенная выше сцена из «Попрыгуньи» имеет продолжение. «После обеда Коростелев садился за рояль, а Дымов вздыхал и говорил ему:

— Эх, брат! Ну, да что! Сыграй-ка что-нибудь печальное.

Подняв плечи и широко расставив пальцы, Коростелев брал несколько аккордов и начинал петь тенором „Укажи мне такую обитель, где бы русский мужик не стонал“, а Дымов еще раз вздыхал, подпирал голову кулаками и задумывался».

Продолжение сцены не похоже на ее начало. Она приобрела некие новые черты — черты единственности. Коростелев вряд ли каждый раз пел одну и ту же песню, а Дымов — вздыхал ровно два раза. Обобщенному эпизоду присвоены подробности индивидуального.

Еще отчетливей это видно в идущем следом эпизоде «Попрыгуньи».

«Каждое утро она просыпалась в самом дурном настроении <…> Но, напившись кофе, она <…>

вспоминала разговоры своих знакомых о том, что Рябовский готовит к выставке нечто поразительное, смесь пейзажа с жанром, во вкусе Поленова, отчего все, кто бывает в его мастерской, приходят в восторг <…> Вспомнив про многое и сообразив, Ольга Ивановна одевалась и в сильном волнении ехала в мастерскую к Рябовскому. Она заставала его веселым и восхищенным своею, в самом деле, великолепною картиной, он прыгал, дурачился <…> Ольга Ивановна <…> из вежливости простаивала перед картиной молча минут пять и, вздохнув, как вздыхают перед святыней, говорила тихо:

— Да, ты никогда не писал еще ничего подобного. Знаешь, даже страшно».

Очевидно, что Ольга Ивановна не «каждое утро» видела у Рябовского картину «во вкусе Поленова», перед которой бы он «прыгал и дурачился».

Особенно явно несовпадение вводящих слов повествователя с последующей формой изложения в случаях, когда достаточно полно приводятся речи персонажей.

«Почти каждый день к ней приходил Рябовский <…>. Когда она показывала ему свою живопись, он засовывал руки глубоко в карманы, крепко

сжимал губы, сопел и говорил:

— Так-с… Это облако у вас кричит: оно освещено не по-вечернему. Передний план как-то сжеван, и что-то, понимаете ли, не то… А избушка у вас подавилась чем-то и жалобно пищит… надо бы угол этот потемнее взять. А в общем недурственно… Хвалю».

Поэтому острее всего несоответствие между «сигналом характеристичности» и качеством самого эпизода ощущается в развернутых диалогических сценах.

«В пятом часу она обедала дома с мужем. <…> Она то и дело вскакивала, порывисто обнимала его голову и осыпала ее поцелуями.

— Ты, Дымов, умный, благородный человек, — говорила она, — но у тебя есть один очень важный недостаток. Ты совсем не интересуешься искусством. Ты отрицаешь и музыку, и живопись.

— Я не понимаю их, — говорил он кротко. — Я всю жизнь занимался естественными науками и медициной, и мне некогда было интересоваться искусством.

— Но ведь это ужасно, Дымов!

— Почему же? Твои знакомые не знают естественных наук и медицины, однако же ты не ставишь им этого в упрек. У каждого свое. Я не

понимаю пейзажей и опер <…>».

Еще один пример из «Палаты № 6»: «К вечеру обыкновенно приходит почтмейстер Михаил Аверьяныч. <…> Разговор всегда начинает доктор.

— Как жаль, — говорит он медленно и тихо, покачивая головой и не глядя в глаза собеседнику (он никогда не смотрит в глаза), — как глубоко жаль, уважаемый Михаил Аверьяныч, что в нашем городе совершенно нет людей, которые бы умели и любили вести умную и интересную беседу <…>.

— Совершенно верно. Согласен.

— Вы сами изволите знать, — продолжает доктор тихо и с расстановкой, — что на этом свете все незначительно и неинтересно, кроме высших духовных проявлений человеческого ума. Ум проводит резкую грань между животным и человеком <…>.

— Эх! — вздыхает Михаил Аверьяныч. — Захотели от нынешних ума!

И он рассказывает, как жилось прежде здорово, весело и интересно <…> А Кавказ — какой удивительный край! А жена одного батальонного командира, странная женщина, надевала офицерское платье и уезжала по вечерам в горы,

одна, без проводника. Говорят, что в аулах у нее был роман с каким-то князьком…»

Рябовский не всякий день говорил про облако и избушку; не за каждым обедом Ольга Ивановна упрекала Дымова в одинаковых выражениях в том, что он отрицает искусство; Михаил Аверьяныч не рассказывал, как маньяк, все одну и ту же историю про жену батальонного командира. Совершенно очевидно, что всем этим эпизодам приданы черты уникальности. Каждый из них со всеми его случайными, возникшими только в данной ситуации подробностями мог произойти лишь один раз.

Вводящие слова повествователя («обыкновенно», «каждый день»), настоящее и прошедшее несовершенное глаголов («говорил», «говорит») — сигналы «типизированности» эпизода. Но при этом он обладает всеми особенностями однократного, «живого» эпизода.

Обобщенность гасится построением.

Сцена превращается в конкретную ситуацию во всей неповторимости сочетания ее подробностей — сочетания, которое бывает лишь однажды. Это происходит почти всегда. «Типизированные» сцены, вроде беседы докторов в «Попрыгунье», встречаются редко. Все остальные — неизмеримо

чаще.

К четырнадцати конкретным эпизодам «Попрыгуньи» можно добавить и остальные семь. Нить конкретного случайностного изображения, таким образом, этими эпизодами не прерывается.

Но, может быть, она прерывается во время изложения повествователем событий в их общем, безэпизодном виде? Такой тип повествования таит большие возможности для внесения авторского обобщения и оценки.

Этого не происходит. Возможности не используются. Напротив, делается все, чтоб авторского обобщения избежать. Повествование о событиях впитывает индивидуальные, временные, зависящие от ситуации оценки героя (см. в этой связи о повествовании в «Попрыгунье» — гл. II, 7).

Еще в 60-х годах в критике противопоставлялась «старинная» и «новая» манеры повествования в русской литературе XIX века[176].

Старинная — та, где излагается «побольше от автора и *в общих чертах* и поменьше в виде разговоров и описания всех движений действующих лиц», где дается «прямой, простой, несколько

---

[176] Примечания: 176

Леонтьев К. Собр. соч. Т. 8. М.: Изд. В. М. Саблина, 1912. С. 320–322.

даже растянутый и медлительный или, наоборот, слишком сокращенный рассказ от лица автора».

Новая — манера «нынешней сценичности изложения», когда «все место занято разговорами, движениями и мелкими выходками самих действующих лиц».

К новой манере К. Леонтьев относил, в частности, Льва Толстого. Эта манера — отказ от обобщенного «собственно своего рассказа автора» в пользу драматизированных эпизодов, — став тенденцией в русской прозе XIX века, нашла свое предельное выражение в повествовании Чехова с его пристальным вниманием к единичному и случайному.

5

Среди недостатков манеры Чехова современная критика издавна числила немотивированность многих — и часто главных — фабульных ходов его произведений. Фабулы его рассказов и повестей вызывали многочисленные вопросы.

«Зачем было „неизвестному человеку“ переодеваться в лакея, если уже с первой страницы рассказа ясно, что мировоззрение его переменилось, что им овладела страстная, раздражающая

жажда обыкновенной жизни, душевного покоя, здоровья, сытости? В чем собственно заключалось мировоззрение этого „неизвестного человека“? <…> Кто такая Красновская? Каким образом в ее обыкновенную, обывательскую любовь нежданно-негаданно замешались какие-то высшие идейные элементы? Ничто не объяснено, не мотивировано, вся драма построена фальшиво, произвольно, туманно…»[177]

«Замысел автора, конечно, очень оригинален, но в нем трудно не усмотреть элемента нелепости. С какой стати образованный человек, лейтенант флота, будет служить лакеем у какого-то шалопайничающего петербургского бюрократа? <…> Как, например, разрешит г. Чехов такой вопрос: его герой поступает в лакеи с целью вызнать что-то важное для „его дела“. Ничего не вызнав, он остается лакеем и ведет совершенно бессмысленную жизнь, очевидно, забыв о своем важном деле. Но могло ли случиться нечто подобное, раз дело действительно важное? Г. Чехов не обратил внимания на эту сторону вопроса и весь предался измышлению всевозможных неправдоподобных

[177] Примечания: 177

Волынский А. Литературные заметки // Северный вестник. 1893. № 5. С. 141.

эпизодов»[178].

«Г. Чехов поставил свою героиню в какую-то искусственную обстановку, в которой она видит только двух-трех несимпатичных ей людей. Почему же она никого другого не видит? Неизвестно. Почему она не живет в Москве или в Петербурге? Неизвестно»[179].

Заметнее всего для современников эта немотивированность была в драматических сочинениях Чехова. По поводу каждой пьесы недоуменные вопросы шли уже целыми сериями.

«Прежде всего, кто таков Иванов? Отчего жизнь его разбита? Почему он не может вернуть себе душевного равновесия, энергии и уверенности? На что истратил он свои огромные силы?»[180]

«Почему беллетрист Тригорин живет при пожилой актрисе? Почему он ее пленяет? Почему чайка в него влюбляется? Почему актриса скупая? Почему сын ее пишет декадентские пьесы? Зачем

---

[178] Примечания: 178

К-ский <Медведский К. П.>. Наша журналистика // Наблюдатель. 1893. № 4. С. 228–229.

[179] Примечания: 179

W. Летопись современной беллетристики. А. П. Чехов. «Бабье царство» // Русское обозрение. 1894. № 10. С. 899.

[180] Примечания: 180

Дон-Б <Дашков В. Л.>. Театр и музыка. Городской театр // Одесский вестник. 1889. 30 апреля. № 113.

старик в параличе? <…> Отчего доктор говорит, что лопнула банка с эфиром, когда произошло самоубийство?..»[181]

Особенно усиленно вопрос о немотивированности дебатировался в критике в связи с пьесой «Три сестры». Речь шла даже не столько обо всей пьесе (хотя были и такие высказывания[182]), сколько об одном ее мотиве: сестры страстно хотят в Москву, постоянно об этом говорят, но не едут туда, хотя им как будто ничто не мешает это сделать.

Часть критики по традиции возмущалась «нелепостью» этой никак не объясненной автором ситуации.

«Мы не видим <…> реальной причины, — утверждал, например, А. И. Богданович, — которая

---

[181] Примечания: 181

Homo novus <Кугель А. *Р.*>. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 19 октября. № 289. Все эти вопросы очень напоминают те, которые задавались Пушкину по поводу фабулы первого его эпического произведения: «Зачем финн дожидался Руслана? <…> Зачем Фарлаф с своею трусостию поехал искать Людмилу? <…> Зачем Черномор, доставши чудесный меч, положил его на поле, под головою брата; не лучше ли было взять его домой? Зачем будить двенадцать спящих дев и поселять их в какую-то степь, куда, не знаю, как, заехал Ратмир? Долго ли он пробыл там? Куда поехал? Зачем сделался рыбаком?» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. IV. Изд. 2-е. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 495–497). Недоумения вызывали фабулы и других пушкинских вещей. Теперь ситуация повторялась; в этом хотелось бы видеть типологическую общность некоторых сюжетно-фабульных принципов Пушкина и Чехова (о «пушкинском» в изображении человека у Чехова см. дальше — гл. V, 10).

[182] Примечания: 182

Так, М. С. Ольминский писал о «неестественности и немотивированности действия» пьесы, считая, что она, «с реалистической точки зрения», не выдерживает «никакой критики» (Степаныч. Литературные противоречия // Восточное обозрение. 1901. 29 июля. № 168).

мешала бы им осуществить свою мечту. Сестры обеспечены, прекрасно воспитаны и образованны, знают три иностранных языка…»[183] И. Н. Игнатов писал о «малопонятности» «заявления» «свободных, обеспеченных, бессемейных, не связанных какой-либо деятельностью людей о препятствиях для перемены жительства»[184].

Но обстановка уже изменилась; к драматургии Чехова теперь относились иначе (см. гл. V, 2). Требовавшие подробной и ясной мотивировки были, скорей, в меньшинстве. Немотивированность уже осознавалась как черта новой художественной манеры; эту черту уже пытались объяснить. Объясняли ее «символизмом Чехова».

«Москва», к которой стремятся сестры <…> — это не та «России дочь любима», равной которой не могли найти любители русской старины: это — символ далекого и лучезарного идеала, к которому в тоске направляются думы страдающих[185].

---

[183] Примечания: 183

А. Б. Московский Художественный театр // Мир божий. 1901. № 4. С. 6.

[184] Примечания: 184

И. Новости литературы // Русские ведомости. 1901. 20 марта. № 78.

[185] Примечания: 185

И. <*Игнатов И. И.*> Театр и музыка. «Три сестры», драма в 4-х действиях, соч. А. П. Чехова // Русские ведомости. 1901. 2 февраля. № 33.

«Стремление трех сестер в Москву <…> своим символизмом, своей немотивированностью очень напоминает ибсеновский прием»[186].

«Пьеса эта, оставаясь реалистическою по своему содержанию, не лишена символизма. Символом в ней является стремление трех сестер в Москву. <…> Москва — мираж, марево, являющееся путнику в безнадежной пустыне как видение лучшей жизни, „существующей за ее пределами“»[187]. «Эта „Москва“ имеет, как справедливо замечали в критике, несколько символическое значение»[188].

Как широко распространилось такое понимание — в самых общих и нередко поверхностных формах, — показывает его проникновение в ежедневные газетные юмористические обозрения; фельетонисты уже бойко рассуждают о новых веяниях с непосвященным читателем.

«– В Москву! — говорит Ирина. <…>

— Сели бы да поехали, — говорит недоумева-

---

[186] Примечания: 186

— *бо-* <*Любошиц С. Б.*>. Чеховские настроения // Новости дня. 1901. 2 февраля. № 6360.

[187] Примечания: 187

<*Без подписи*>. Московский Художественный театр // Нива. 1901. 8 апреля. № 14. С. 278.

[188] Примечания: 188

Перцов П. «Три сестры» // *Перцов П.* Первый сборник. СПб., 1902. С. 189.

ющий зритель. — Девушки вы умные, бойкие, своим трудом живете. Опять же пенсия, опять же дом… Катай, чего смотреть!..

И опять вы не правы, господин зритель»[189].

«…Что же за невидаль такая Москва? По нынешнему тарифу это очень дешево стоит.

— Ах, друг мой, — объяснял мне приятель, — ведь это не станция Москва-пассажирская или Москва-товарная. Это — Москва-символическая… На такую станцию еще билетов не продают…»[190]

Исключительно как художественный феномен проницательно объяснил немотивированность этой ситуации Л. С. Выготский в книге «Психология искусства», написанной в 1925 году. Л. Выготский, резюмируя высказывания критиков, расценивающих «Три сестры» как «драму железнодорожного билета» (правда, он был уверен, видимо, что так оценивала ситуацию пьесы вся критика), писал: «В драме Чехова <…> устранены все те черты, которые могли бы хоть сколько-нибудь разумно и материально мотивировать стремление трех сестер в Москву, и

---

[189] Примечания: 189

Пэк <Ашкинази В. А.>. Кстати // Новости дня. 1901. 2 февраля. № 6360.

[190] Примечания: 190

Квидам <Кугель А. Р.>. Петербург // Новости дня. 1901. 3 марта. № 6363.

именно потому, что Москва является для трех сестер только конструктивным фактором, а не предметом реального желания, — пьеса производит не комическое, а глубоко драматическое впечатление. <…> Москва трех сестер <…> остается немотивированной как немотивированной остается невозможность для сестер попасть туда, и, конечно, именно на этом держится все впечатление драмы»[191].

В соответствии с целями своего исследования (установить законы психологии искусства) Л. Выготский объяснял, какой художественный эффект — в самом общем смысле — дает включение этого ирреального мотива.

Подходя с точки зрения наших задач, мы можем сказать, что подобные немотивированные ситуации, как и многие другие непривычные для современников приемы Чехова, призваны служить общему впечатлению случайностности изображенного мира. Это, так сказать, случайностный подход в его обнаженном и крайнем виде. Не только не проясняется, почему сестры не едут в Москву, — нет и попытки такого объяснения; автор открыто от нее уклоняется. Причина

[191] Примечания: 191

Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1968. С. 298–299.

неизвестна; он и не пробует ее установить. Показано, что в художественную модель могут быть включены не только мотивы вполне объяснимые, причинно ясные, но и такие, появление которых непонятно. Эти мотивы манифестируют ту сложность мира, которая всегда предполагает возможность самых необъяснимых и неожиданных явлений.

6

Основу фабулы художественного произведения в дочеховской литературе составлял событийный ряд.

Что такое событие в художественном произведении?

Мир произведения находится в определенном равновесии. Это равновесие может быть показано: в самом начале произведения — как расширенная экспозиция, предыстория; в любом другом его месте; вообще может не быть дано явно, развернуто, а лишь подразумеваться. Но представление о том, что такое равновесие данного художественного мира, тем или иным способом дается всегда.

Событие — некий акт, это равновесие нарушаю-

щий (например, любовное объяснение, пропажа, приезд нового лица, убийство), такая ситуация, про которую можно сказать: до нее было так, а после — стало иначе. Оно — завершение цепи действий персонажей, его подготовивших. Одновременно оно — тот факт, который выявляет существенное в персонаже. Событие — центр фабулы. Для литературной традиции обычна такая схема фабулы: подготовка события — событие — после события (результат).

К числу «чеховских легенд» относится утверждение о бессобытийности его поздней прозы. Существует уже большая литература на тему, как в рассказах и повестях Чехова «ничего не случается».

Но это не так. В «Моей жизни» герой женится, переживает смерть сестры, разрыв с женой; в повести «В овраге» сажают в тюрьму Анисима, у Липы убивают ребенка; в рассказе «Страх» муж видит, как его жена выходит ночью из комнаты его лучшего друга; в «Доме с мезонином» художника разлучают с Мисюсь; дядя Ваня стреляет в профессора; в рассказе «Супруга» муж обнаруживает у жены телеграмму от любовника. Событий не меньше, чем у других писателей.

Но мнение о бессобытийности Чехова, видимо,

на чем-то основано.

Показателем значительности события является существенность его результата. Событие ощущается как тем крупнейшее, чем больше отличается отрезок жизни до него от последующего.

У большинства событий в мире Чехова есть одна особенность: они ничего не меняют.

Это относится к событиям самого различного масштаба.

В третьем действии «Чайки» между матерью и сыном происходит такой диалог:

«**Треплев**. <…> Я талантливее вас всех, коли на то пошло! (Срывает с головы повязку.) Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас! <…>

Аркадина. Декадент!..

Треплев. Отправляйся в свой милый театр и играй там в жалких, бездарных пьесах!

Аркадина. Никогда я не играла в таких пьесах. Оставь меня! Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии. Киевский мещанин! Приживал!

Треплев. Скряга!

Аркадина. Оборвыш!

Треплев садится и тихо плачет.

Аркадина. Ничтожество! <…>»

С обеих сторон нанесены тяжкие оскорбления. Но следом же идет сцена вполне мирная; во взаимоотношениях персонажей ссора ничего не изменяет.

В рассказе «У знакомых» Подгорин говорит Сергею Сергеичу:

«– И ради бога, перестаньте воображать, что вы идеалист. Вы такой же идеалист, как я индюк. Вы просто легкомысленный, праздный человек, и больше ничего».

Далее разговор принимает еще более острый характер. Подгорин заявляет, что Сергей Сергеич «наделал массу зла», тот рыдает, Подгорин говорит, что «это противно», и т. п. В конце концов, Подгорин ушел и «хлопнул дверью». Но вскоре он уже жалеет, что «был так суров». И разговор никак не сказывается на отношении его к Сергею Сергеичу, на тоне их последующей беседы.

В центре рассказа «Супруга» — эпизод с телеграммой любовника, найденной мужем. Вокруг него группируется все. На него проецируются предшествующие события, с ним связаны размышления героя: «как это он, сын деревенского попа, по воспитанию — бурсак, простой, грубый и прямой человек, мог так беспомощно отдаться

в руки этого ничтожного, лживого, пошлого, мелкого, по натуре совершенно чуждого ему существа». Но все это ни к чему не приводит. Рассказ кончается так: «Когда в одиннадцать часов он надевал сюртук, чтобы ехать в больницу, в кабинет вошла горничная.

— Что вам? — спросил он.

— Барыня встали и просят двадцать пять рублей, что вы давеча обещали».

Это — единственный результат всей ночной сцены. Он показывает, что все останется по-старому.

Финал «Попрыгуньи» также говорит о том, что, несмотря на трагические события, в жизни Ольги Ивановны вряд ли что изменится. И после смерти Дымова она чувствует и мыслит в прежних категориях: «что он редкий, необыкновенный, великий человек и что она будет всю жизнь благоговеть перед ним, молиться и испытывать священный страх...» Известно замечание Толстого о героине рассказа: «И как чувствуется, что после его смерти она будет опять точно такая же»[192].

Персонажи рассказа «Страх», супруги, после

---

[192] Примечания: 192

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 56. М., 1937. С. 555.

всего, что произошло, «продолжают жить вместе». Не изменяется общая картина жизни и в финале повести «В овраге». Герой «Моей жизни» после всех событий продолжает делать то, что делал до них, — красить крыши. Финальная сцена с Анютой Благово возвращает читателя к началу — похожая сцена была раньше, в главе пятой. Неизменность бытия, его независимость от частных событий и судеб обнаженно представлена в одном из последних — и лучших — чеховских рассказов, «Архиерее».

В самом начале эта мысль явлена в микрокосме: «И почему-то слезы потекли у него по лицу. <…> Слезы заблестели у него на лице, на бороде. Вот вблизи еще кто-то заплакал, потом дальше кто-то другой, потом еще и еще, и мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем. А немного погодя, минут через пять, монашеский хор пел, уже не плакали, все было по-прежнему».

По этой микромодели строится и весь рассказ. Начинается он с описания всенощной в Вербное воскресенье, праздничной толпы, звона колоколов. До Пасхи прошло немного времени, но случилось многое: умер преосвященный Петр. Но все так же волнуется толпа, радостно гудят колокола.

«…преосвященный приказал долго жить.

А на другой день была Пасха. В городе было сорок две церкви и шесть монастырей; гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило. <…> На главной улице после полудня началось катанье на рысаках, — одним словом, было весело, все благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем».

Да и сама жизнь преосвященного Петра — оставила ли она след, изменила ли что-нибудь в последующем?

«Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли. И только старуха, мать покойного <…> когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят…

И ей в самом деле не все верили».

Так кончается рассказ. И теперь начальная сцена в церкви — с завершающими словами «все было по-прежнему» — ощущается как некое

осуществившееся предчувствие.

Все, как и прежде, остается после выстрела дяди Вани («Дядя Ваня»):

«**Войницкий**. Ты будешь аккуратно получать то же, что получал и раньше. Все будет по-старому».

Последняя сцена показывает ту жизнь, которая была до приезда профессора и которая снова готова продолжаться, хотя не утих еще звон бубенцов уехавшего.

«**Войницкий** *(пишет).* „2-го февраля масла постного 20 фунтов… 16-го февраля опять масла постного 20 фунтов… Гречневой крупы…“

Пауза.

Слышны бубенчики.

Марина. Уехал.

Пауза.

Соня *(возвращается, ставит свечу на стол).* Уехал.

Войницкий *(сосчитал на счетах и записывает).* Итого… пятнадцать… двадцать пять…

Соня садится и пишет.

Марина *(зевает).* Ох, грехи наши… <…>

Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок».

Возвращается исходная ситуация, равновесие восстановлено.

По законам дочеховской литературной традиции размер события адекватен размеру результата. Чем больше событие, тем значительнее ожидается результат, и обратно.

У Чехова, как мы видим, результат равен нулю. Но если это так, то и само событие как бы равно нулю, то есть создается впечатление, что события не было вообще. Именно это читательское впечатление и есть один из источников поддерживаемой многими легенды о бессобытийности рассказов Чехова. Второй источник — в стиле, в форме организации материала.

7

В чеховских фабулах существуют, разумеется, не только нерезультативные события. Как и в других художественных системах, в мире Чехова есть события, движущие фабулу, существенные для судеб героев и произведения в целом. Но есть некая разница в их сюжетном оформлении.

В дочеховской традиции результативное событие выделено композиционно.

В «Андрее Колосове» Тургенева завязка всего

рассказа — вечер, в который Колосов явился к рассказчику. Значительность этого события в повествовании предварена:

«В один незабвенный вечер…»

Часто предуготовление у Тургенева дается еще более развернуто и конкретно; оно излагает программу будущих событий: «Как вдруг совершилось событие, рассеявшее, как легкую дорожную пыль, все те предположения и планы» («Дым», гл. VII).

Сигналом повествователя предупреждается событие у Гончарова. «Илья Ильич кушал аппетитно и много, как в Обломовке, ходил и работал лениво и мало, тоже как в Обломовке. Он, несмотря на нарастающие лета, беспечно пил вино, смородиновую водку и еще беспечнее и подолгу спал после обеда.

Вдруг все это переменилось.

Однажды, после дневного отдыха и дремоты…» («Обломов» ч. IV, гл. IX).

Полны многозначительности, загадочности предварения будущих событий у Достоевского: «Катастрофа, приближение которой я тогда предчувствовал, наступила действительно, но во сто раз круче и неожиданнее, чем я думал. Все это было нечто странное, безобразное и даже траги-

ческое, по крайней мере, со мной. Случились со мною некоторые происшествия — почти чудесные; так, по крайней мере, я до сих пор гляжу на них, — хотя на другой взгляд и особенно судя по круговороту, в котором я тогда кружился, они были только что разве не совсем обыкновенные. Но чудеснее всего для меня то, как я сам отнесся ко всем этим событиям. До сих пор не понимаю себя! <…> Право: нет-нет да мелькнет иной раз теперь в моей голове: „Уж не сошел ли я тогда с ума и не сидел ли все это время где-нибудь в сумасшедшем доме, а может быть, и теперь сижу, — так что мне все это показалось и до сих пор только кажется…“» («Игрок», гл. XIII).

Для Толстого обычны предуготовления другого толка — подчеркивающие философский, нравственный смысл предстоящего события.

Таково, например, авторское вступление к описанию смерти князя Андрея в «Войне и мире». «Болезнь его шла своим физическим порядком, но то, что Наташа называла: это сделалось с ним, случилось с ним за два дня перед приездом княжны Марьи. Это была та последняя нравственная борьба между жизнью и смертью, в которой смерть одержала победу» (т. IV, ч. I, гл. XVI).

Ничего похожего нет у Чехова. Событие не под-

готавливается; ни композиционно, ни другими стилистическими средствами оно не выделяется. На пути читателя нет указателя: «Внимание: событие!»

Неожиданна и мимолетна первая встреча художника с сестрами Волчаниновыми («Дом с мезонином»): «Однажды, возвращаясь домой, я нечаянно забрел в какую-то незнакомую усадьбу <…> у белых каменных ворот, которые вели со двора в поле, у старинных крепких ворот со львами стояли две девушки». Но и следующая встреча, послужившая началом всех дальнейших событий, подготовлена в повествовании не более тщательно: «Как-то после обеда, в один из праздников, мы вспомнили про Волчаниновых и отправились к ним в Шелковку».

Знакомство главного героя «Ионыча» с семейством Туркиных, приведшее к неудачному роману, самому большому событию в рассказе, сначала как будто подготавливается: «И доктору Старцеву Дмитрию Ионычу, когда он был только что назначен земским врачом <…> тоже говорили, что ему, как интеллигентному человеку, необходимо познакомиться с Туркиными». Но происходит и знакомство, и первый визит совершенно между прочим.

«Как-то зимой на улице его представили Ивану Петровичу; поговорили о погоде, о театре, о холере, последовало приглашение».

«Весной, в праздник — это было Вознесение, — после приема больных Старцев отправился в город, чтобы развлечься немножко и, кстати, купить себе кое-что. <…> В городе он пообедал, погулял в саду, потом как-то само собой пришло ему на память приглашение Ивана Петровича, и он решил сходить к Туркиным…»

В рассказе «Страх» тема ужаса героя перед жизнью, которая страшнее «загробных теней», основная тема рассказа, всплывает как будто совершенно непроизвольно. Герой вдруг начинает говорить об этом потому, что клочья тумана навели его «на мысль о привидениях и покойниках»: «Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны. Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света». Тема эта для него не неожиданна, она привычно-мучительна ему. Но введен этот важный разговор как возникший между прочим, по поводу чисто случайному, в нечаянно выдавшееся время после покупки в деревенской

лавке «сыру, похожего на мыло, и окаменелой колбасы».

Герой «Ионыча» мог думать, собираться к Туркиным. Художник из «Дома с мезонином» мог после визита Лиды ждать встречи с сестрами. Силин («Страх») мог хотеть высказаться всю жизнь. Но решение пойти к Туркиным у Старцева возникает вдруг, после сытного обеда и прогулки в саду; художник вспоминает о сестрах тоже случайно и тоже «после обеда»; чтобы высказаться, Силин должен был дождаться случайного повода…

Повествователь Чехова не может своею властью открыто свести героев. Встречи, завязки всех событий происходят как бы непреднамеренно, сами собой, — «как-то»; решающие эпизоды подаются принципиально немногозначительно.

Не выделены, поставлены в один ряд с бытовыми эпизодами и события трагические. Смерть не подготавливается и не объясняется философски, как у Толстого. Самоубийство и убийство не готовятся длительно. Свидригайлов и Раскольников невозможны у Чехова. Его самоубийца кончает с собой «совершенно неожиданно для всех» — «за самоваром, разложив на столе закуски» («По делам службы»), или пока дворник «ходил с письмом» («В сарае»), или под разговоры в гостиной и

хохот толстого француза Августина Михайлыча («Володя»).

Убийство происходит во время стирки, за ужином, во время укачивания ребенка. Орудие убийства не припасено заранее и не вдето в петлю под пальто, оно — бутылка с постным маслом, утюг, ковш с кипятком («В овраге», «Убийство», «Спать хочется»).

Трагическое событие подается подчеркнуто буднично, в нейтрально-спокойной интонации.

«Спит он два дня, а на третий в полдень приходят сверху два матроса и выносят его из лазарета.

Его зашивают в парусину и, чтобы он стал тяжелее, кладут вместе с ним два железных колосника» («Гусев»).

«Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая» («Спать хочется»).

«А на другой день в полдень Зинаида Федоровна скончалась» («Рассказ неизвестного человека»).

«К вечеру он затосковал, просил, чтобы его положили на пол, просил, чтобы портной не курил, потом затих под тулупом и к утру умер»

(«Мужики»).

«Никифора свезли в земскую больницу и к вечеру он умер там. Липа не стала дожидаться, когда за ней приедут, а завернула покойника в одеяльце и понесла домой» («В овраге»).

В большинстве случаев самое главное — сообщение о катастрофе — из потока рядовых бытовых эпизодов и деталей не выделяется даже синтаксически. Оно не составляет отдельного предложения, но присоединено к другим, входит в состав сложного.

Сюжетный сигнал, предупреждающий, что предстоящее событие будет важным, чеховская художественная система допускает лишь в рассказах от 1-го лица.

«…но судьбе угодно было устроить наш роман по-иному. Случилось так, что на нашем горизонте появилась новая личность» («Ариадна»).

«А потом что было? А потом — ничего» («Рассказ госпожи NN»).

Разрешается предварять историю и рассказчикам вставных новелл: «Нет, вы послушайте, — говорила ему Ольга Ивановна, хватая его за руку. — Как это могло вдруг случиться? Вы слушайте, слушайте…» («Попрыгунья»).

В рассказах от 1-го лица встречаются и тра-

диционные философские вступления, которые сам рассказ должен подтвердить и обосновать. Такова «интродукция в историю» — рассуждение Шамохина о женщинах в «Ариадне», рассуждение Буркина о «футлярном» атавизме («Человек в футляре»), Алёхина о любви, о том, что надо «индивидуализировать каждый отдельный случай» («О любви»).

В рассказах же в 3-м лице единственный случай сюжетного ударения на предуготовляемом событии встречается в «Палате № 6».

Важнейшее событие повести, на котором держится вся фабула, сюжетно отмечено *до* того, как оно случилось:

«Впрочем, недавно по больничному корпусу разнесся довольно странный слух.

Распустили слух, что палату № 6 будто бы стал посещать доктор.

Странный слух!»

«Палата № 6» вообще необычна для поэтики зрелого Чехова и некоторыми чертами близка к рассказам от 1-го лица (см. гл. II, 6). Кроме того, предварение это не столь явно и конкретно, как в рассказах от 1-го лица. Оно дано в конце четвертой главы и на ближайшем повествовательном пространстве никак не реализовано. В главах

пятой-седьмой излагается история жизни Андрея Ефимыча, в главе восьмой — доктора Хоботова. Только в девятой главе повествование возвращается к тому, на что намекалось. Но как подается теперь это событие?

«В один из весенних вечеров <…> доктор вышел проводить до ворот своего приятеля почтмейстера. Как раз в это время во двор входил жид Мойсейка <…>

— Дай копеечку! — обратился он к доктору».

Доктор подал милостыню, вслед за Мойсейкой зашел во флигель и случайно разговорился с Громовым. Так, под маской случайного введено событие, имевшее для героя роковые последствия. Акцент, сделанный в четвертой главе, снимается. Важность события затушевывается.

Ввод события в дочеховской литературной традиции бесконечно разнообразен. Но в этом бесчисленном многообразии есть общая черта. Место события в сюжете соответствует его роли в фабуле. Незначительный эпизод задвинут на периферию сюжета; важное для развития действия и характеров персонажей событие выдвинуто и подчеркнуто (способы, повторяем, различны: композиционные, словесные, мелодические, метрические). Если событие значительно, то

это не скрывается. События — высшие точки на ровном поле произведения. Вблизи (например, в масштабах главы) видны даже небольшие возвышенности; издали (взгляд с позиции целого) — только самые высокие пики. Но ощущение события как иного качества материала сохраняется всегда.

У Чехова иначе. Сделано все, чтобы эти вершины сгладить, чтобы они были не видны с любой дистанции.

Само впечатление событийности, того, что происходит нечто существенное, важное для целого, — гасится на всех этапах течения события.

1. Оно гасится в начале. В эмпирической действительности, в истории крупному событию предшествует цепь причин, сложное взаимодействие сил. Но непосредственным началом события всегда является эпизод достаточно случайный (сараевское убийство). Историки различают это как причины и повод. Художественная модель, учитывающая этот закон, будет выглядеть, по-видимому, наиболее приближенной к эмпирическому бытию — ведь она создает впечатление не специальной, открытой подобранности событий, но их непреднамеренного, естественного течения. Именно это происходит

у Чехова с его «нечаянными» вводами всех важнейших происшествий.

2. Впечатление важности события затушевывается в середине, в процессе его развития. Оно гасится «лишними» деталями и эпизодами, изламывающими прямую линию события, тормозящими его устремленность к разрешению.

3. Впечатление гасится в исходе события — неподчеркнутостью его итога, незаметным переходом к дальнейшему, синтаксической слиянностью со всем последующим.

В результате событие выглядит незаметным на общем повествовательном фоне; оно подогнано заподлицо с окружающими эпизодами.

Но факт материала, не поставленный в центр внимания, а, напротив, уравненный сюжетом с прочими фактами, — и ощущается как равный им по масштабу. Незначительны они — как неважный ощущается и он. Событие выглядит как несобытие.

Психологический эффект от такого сюжетного оформления результативного события близок к эффекту от события с нулевым результатом (см. гл. V, 6). Разница лишь в том, что там — это явление материала, а здесь — формы, стиля.

Легенда о бессобытийности Чехова основывает-

ся, таким образом, не только на фактах материала, но и на фактах стиля. В основе впечатления, ее питающего, как это часто бывает, — существенная черта поэтики, неверно и прямолинейно истолкованная.

Итак, каждый событийный элемент фабулы ликвидируется либо в самом материале («нулевой результат»), либо гасится сюжетом. Делается все, чтобы событие не было дано в его субстанциональном виде. Оно предстает не как нечто заведомо важное, но как событие, роль которого в фабуле повествователю неизвестна. Единственность события не оговорена, уникальность затушевана. По сюжетному оформлению события нельзя предсказать, чем оно явится для произведения.

Событие у Чехова мало напоминает то, что обозначается этим словом в других художественных системах. Применительно к «событию мира Чехова» более всего был бы точен термин Фернана Броделя «кратковременность»[193] — то есть краткий отрезок текущего бытия, вобравший в себя всё без исключения, произошедшее в это время. Поэтому история у Чехова — не история

[193] Примечания: 193

Historie et sciences sociales. La longue durée // Annales. 1958. Octobre — decembre. P. 749–751.

событий, но история «кратковременностей». См., например, рассказ «Студент», в котором известный эпизод — ночь после Тайной вечери — представлен как нерасчлененный комплекс бытия, где костер, холод, ночь, то есть элементы «антуража», по эмоциональной значимости приравнены к самим действиям людей.

8

Уже рецензенты первых сборников Чехова говорили о «незавершенности», «оборванности»[194], «недоговоренности»[195] его рассказов, о том, что у них нет «конца». Это расценивалось как недостаток. Правда, Н. Михайловский, например, отмечал, что талант Чехова заставляет читателя довольствоваться «обрывками, как целым; незаконченным, как законченным, получая при этом своеобразно цельное художественное впечатление». Но вывод был, тем не менее, однозначным: молодому автору давался совет писать

[194] Примечания: 194

Ав-вь <Гольцев В. А.?>. Чехов. «В сумерках» // Русские ведомости. 1887. 1 сентября. № 240.

[195] Примечания: 195

<*Без подписи*>. «В сумерках». Очерки и рассказы Ан. П. Чехова // Петербургская газета. 1887. 10 сентября. № 248.

«законченно»: «…читатель все-таки, может быть, заинтересуется: дескать, ну как же дальше жили дьячок с „ведьмой“, пожаловался ли он на нее попу-духовнику, как угрожал, сбежала ли она от него, были ли еще встречи вроде как с почтальоном или так все и замерло в якобы семейной тиши и глади? Как „Верочка“ после неудачного объяснения в любви коротала свой век? Как встретились Агафья Стрельчиха и ее муж? Убил он ее или прибил, выругал, простил? Какие она слова говорила?.. Никаких таких вполне естественных вопросов при чтении сборника г. Чехова не возникает — и так хорошо… Условно, однако, хорошо. <…> мы желали бы видеть цельное, законченное произведение г. Чехова»[196].

Упреки в «незаконченности» сопровождали

---

[196] Примечания: 196

<Михайловский Н. К.>. Ан. П. Чехов. «В сумерках». Очерки и рассказы // Северный вестник. 1887. № 9. С. 83–85. Ср. полемические выпады В. Буренина по поводу этой статьи: «Критика требует, чтобы автор непременно выяснил, как встретил муж Агафью; „убил он ее или прибил, выругал, простил?“ Очевидно, критике хочется, чтобы была изображена супружеская потасовка или примирение во вкусе современного реализма: тогда бы рассказ был „закруглен“ по всем требованиям рутины» (Буренин В. Критические очерки. Рассказы г. Чехова // Новое время. 1887. 25 сентября. № 4157). Это не значит, конечно, что Буренин понимал и принимал чеховское фабульное новаторство. Значительно позже, разбирая «Даму с собачкой», он сам обвинял Чехова в пренебрежении «старой, но доброй» манерой давать вещь «законченной и обработанной»: «…на этом роковом вопросе г. Чехов круто прерывает рассказ, хотя, собственно, тут-то ведь и начинается драма…» (Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1900. 25 февраля. № 8619).

Чехова на всем его литературном пути. Вот что писали в этом плане в разные годы о его произведениях.

О «Бабьем царстве»: «На нас этот рассказ производит впечатление начала обширной повести или даже романа <...>. Но коль скоро мы имеем перед собой „рассказ“, мы вправе требовать, чтобы он имел начало и конец»[197].

Об «Убийстве»: «Но какую веру обрел Яков? Была ли она новою только для него или он, действительно, не исцелившись всецело от прежней гордыни, создал себе нового своего кумира? Дошел ли он до смирения или нет? К сожалению, это неясно из последних строк рассказа А. Чехова, и эту неясность мы ставим автору в вину...»[198]

О «Трех годах»: «Весь рассказ внезапно обрывается как раз там, где он вступает в новый, наиболее интересный фазис»[199].

О «Мужиках»: «Это даже не рассказ, а просто

---

[197] Примечания: 197

W. Летопись современной беллетристики. А. П. Чехов. «Бабье царство» // Русское обозрение. 1894. № 10. С. 898.

[198] Примечания: 198

Скопинский А. <Шевелев А. А.> Литературно-критические наброски. Гордые люди // Русское слово. 1895. 25 ноября. № 320.

[199] Примечания: 199

W. Летопись современной беллетристики. А. П. Чехов, «Три года» // Русское обозрение. 1895. № 5. С. 449.

картина <…> без начала и без конца»[200].

Об «Учителе словесности»: «Тут Никитин становится интересен, но тут же и кончается рассказ г. Чехова. Если затем вы хотите знать, как ведет себя в жизни человек, которому противна пошлость и который страдает от нее, вам придется обратиться к другим авторам: г. Чехов вам этого не покажет»[201].

О «Чайке»: «Странная символическая пьеса без начала и конца»[202].

О «Даме с собачкой»: «Этот рассказ — отрывок, он даже ничем не заканчивается, и его последние строки только наводят на мысль о какой-то предстоящей жестокой драме жизни»[203].

О фабулах Чехова в целом: «Во всех произведениях г. Чехова <…> сюжет всегда отрывочен,

---

[200] Примечания: 200

Скриба <Соловьев Е. А.>. Литературная хроника. «Мужики» г. Чехова // Новости и биржевая газета. 1897. 1 мая. № 118.

[201] Примечания: 201

Качерец Г. Чехов. Опыт. М., 1902. С. 70–71.

[202] Примечания: 202

Андреевич <Соловьев Е. А.>. Книга о Максиме Горьком и А. П. Чехове. СПб., 1900. С. 190.

[203] Примечания: 203

Там же. С. 239–240.

недоделан…»[204]

Теоретически позицию современной критики обосновывал сотрудник «Русского обозрения» в рецензии на повесть Чехова «Три года»: «Старое, вечное правило, гласящее, что каждое произведение искусства должно иметь начало и конец, оказывается вовсе не лишенным здравого смысла <…> жизнь каждого человека состоит, в сущности, из целого ряда отдельных, более или менее законченных эпизодов, имеющих свое начало, свое развитие и свой конец и могущих поэтому служить темами для отдельных повестей и рассказов. <…> Все это — правила элементарные, но вполне разумные и основательные, выработанные тысячелетним опытом, и нарушать их безнаказанно никому не удастся, как бы даровит он ни был. Не мог их безнаказанно нарушить и г. Чехов»[205].

Об «отсутствии концов» как новаторском чеховском художественном приеме впервые сказал А. Т. Горнфельд в известной статье «Чеховские

---

[204] Примечания: 204

Волынский А. Литературные заметки // Северный вестник. 1893. № 5. С. 131.

[205] Примечания: 205

W. Летопись современной беллетристики // Русское обозрение. 1895. № 5. С. 447–448.

финалы»[206]. Правда, возникновение этого феномена объяснено в статье упрощенно (автор связывает его с героем Чехова — бессильным, бездействующим и только размышляющим интеллигентом), но важна мысль об его эстетической значимости: «И столь же завершенными, сколь совершенными давно уже представляются „незаконченные“ рассказы Чехова. <…> Это не отсутствие художественного конца — это бесконечность, та победительная, жизнеутверждающая бесконечность, которая неизменно открывается нам во всяком создании подлинного искусства»[207].

Открытые финалы чеховских рассказов — одно из средств создания «эффекта случайностности».

Рассказ с завершенной фабулой выглядит как специально отобранный период из жизни героя — отобранный с более или менее явной целью. Развязка («конец») объясняет и освещает — и часто совсем новым светом — все предшествующие эпизоды.

По сравнению с таким рассказом рассказ Чехова, кончающийся «ничем», предстает как отрезок

---

[206] Примечания: 206
Горнфельд А. Чеховские финалы // Красная новь. 1939. № 8–9. С. 286.

[207] Примечания: 207
Там же. С. 300.

из жизни героя, взятый непреднамеренно, без выбора, независимо от того, есть ли в нем показательная законченность или нет. Взят как бы *любой* отрезок со всем его — и существенным, и случайным — содержанием.

Завершенность фабулы предполагает возможность художественного разделения бытия на некие законченные периоды. Об искусственности, условности такого вычленения хорошо сказал Торнтон Уайлдер в романе «День восьмой»: «Существует лишь одна история, которая началась с появлением первого человека и окончится, когда померкнет последнее человеческое сознание. Любые другие начала и концы не более чем искусственно выбранные отрезки <…> Грубые ножницы историка вырезают из огромного гобелена несколько фигурок и небольшой промежуток времени. Над открытой раной сверху и снизу, справа и слева торчат перерезанные нити; они протестуют против насильственной операции»[208].

У Чехова фабула и сюжет рассказа или драмы подчинены тому, чтобы изображенный отрезок жизни не был «вырезан» из потока бытия, но

---

[208] Примечания: 208
Wilder T. The eight day. N. Y., 1967. P. 395.

осторожно вынут. Связи сохранены, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за грань, обозначенную последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет «концов» — он непрерывен.

Итак, основу чеховской фабулы составляет конкретный эпизод, изображенный во всей его индивидуальной случайностности. Эпизоды не отобраны по признаку существенности для целого. События нерезультативны, судьбы не завершены. Все эти явления материала создают впечатление его неотобранности, следования автора за хаотичной сложностью бытия. Но чеховская фабула включает и явления второго рода — картины обобщенные, события результативные. В дочеховской традиции они главенствовали; эта главенствующая роль всячески поддерживалась сюжетом. В чеховской художественной системе действие сюжета направлено в сторону диаметрально противоположную. Под действием сюжета явления второго рода приближаются по созданному впечатлению к явлениям первого.

И фабула, и сюжет демонстрируют картину нового видения мира — случайностного и случайностного, во всей неотобранной множественности его изображения.

На сюжетно-фабульном уровне осуществлен

тот же принцип отбора материала и его организации, что и на уровне предметном.

9

Особой единицей всякой художественной системы является герой (персонаж). Он объединяет в себе многие сюжетно-фабульные ходы; некоторые из них существуют именно и только для него. Многие, но, однако же, не все. Фабула героем не исчерпывается — в нее входит жизнь природы (биосферы), в ней может изображаться ход истории — независимо от героя произведения. Фабула может быть вообще безгеройной. Сюжет и фабула служат не только герою, — как, например, повествовательный уровень существует для более высокого, предметного уровня.

Герой — категория, находящаяся в одной плоскости с фабулой-сюжетом, входящая в тот же уровень системы. Но вместе с тем это — единица, отличная от других категорий уровня. Мотивы, художественные предметы могут быть объединены эпизодом, сценой. Но объединение их в персонаже и вокруг него — совершенно особое. В модели мира писателя это единственное художественное целое, сотворенное по образу и подобию

человека, прямо изображающее его самого — в целокупности с его внутренним миром и внешним обликом, его аналог. И целое это не похоже на любые другие элементы произведения, имеющие к человеку отношение опосредствованное.

Поэтому понятен и правомерен особый интерес критики, литературоведения, философии именно к изображению в любой художественной системе прежде всего человека — аналога того, для кого и предназначено искусство. (С этим связано распространенное требование публикой внешнего предметного «правдоподобия» в изображении человека, независимо от школы, направления и художественных установок автора, и распространенное же неприятие всех условных способов изображения.) Следуя традиции, поставим вопрос: как изображается человек в художественной системе Чехова?

После Лермонтова в русскую литературу в изображении внутреннего мира человека вошел способ, впоследствии получивший название психологического анализа. Главное в этом способе — возможно более полная картина психической жизни героя, объяснение всех движений его души, внутренних причин поступков и действий героя. Крайнее выражение этот способ нашел у

Толстого с его «диалектикой души». В психологии толстовского персонажа ничто не оставлено непроясненным; автор изобразил, как говорил он сам, все «подробности чувства»; душа героя рассказана, всякое деяние его подготовлено и психологически объяснено.

У Чехова внутренний мир в изображении человека занимает место существенное. Но это нельзя назвать психологическим анализом в старом смысле. Психология героя здесь выглядит иначе.

В рассказе «У знакомых» чувства героя в решающей ситуации описываются так:

«– Отчего бы и не жениться на ней, в самом деле? — подумал Подгорин, но тотчас же почему-то испугался этой мысли и пошел к дому».

Нельзя сказать, что эта сцена никак не подготовлена. О Подгорине читатель знает уже многое. Рассказано о его юности, известна история его отношений с обитателями Кузьминок. Прямо сказано о главных чертах его характера: «В нем было два человека. Как адвокату, ему случалось вести дела грубые, в суде и с клиентами он держался высокомерно и выражал свое мнение всегда прямо и резко, с приятелями покучивал грубо, но в своей личной интимной жизни, около близких или давно знакомых людей он обна-

руживал необыкновенную деликатность, был застенчив и чувствителен и не умел говорить прямо. <…> Он привык к тому, что все щекотливые и неприятные вопросы решались судьями или присяжными <…> когда же вопрос предлагали ему лично, на его разрешение, то он терялся».

По всему этому причины такого, а не иного его поведения в решительной ситуации в целом ясны. Но — не до конца. Точки над «и» не поставлены. Однозначное объяснение повествователем не дано. Читатель оставлен один перед целой группой возможных объяснений. Предложена лишь как бы некая шкала причин. Но стрелка не зафиксирована автором против какого-то деления. Она колеблется.

Далее в рассказе ситуация повторяется — Надя ждет, что Подгорин наконец объяснится: «…а ему было неловко, он сжался, притих, не зная, говорить ли ему, чтобы все, по обыкновению, разыграть в шутку, или молчать, и чувствовал досаду, и думал только о том, что здесь, в усадьбе, в лунную ночь, около красивой, влюбленной, мечтательной девушки он так же равнодушен, как на Малой Бронной, — и потому очевидно, что эта поэзия отжила для него так же, как та грубая проза».

Объяснение дано. Оно вскрывает многое. Но в нем нет категоричности. Все это не точно так, но лишь возможно так. Предложен, в сущности, вариант объяснения. Оно лишено исчерпанности.

Часто повествователь устраняется от объяснения демонстративно: «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?» («Душечка»).

«Но почему-то теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство, как будто ожидало ее что-то неопределенное, тяжелое. <…> Быть может, то же самое испытывает перед свадьбой каждая невеста. *Кто знает!* Или тут влияние Саши? Но ведь Саша уже несколько лет подряд говорит все одно и то же <…> Но отчего же все-таки Саша не выходит из головы? отчего?» («Невеста»).

Еще отчетливее это видно в драме, по условиям жанра лишенной повествователя. В «Вишневом

саде» Лопахин собирается сделать предложение Варе: «…я хоть сейчас готов… Покончим сразу — и баста <…> Кстати, и шампанское есть…» (д. IV). Приходит Варя. Но Лопахин предложения почему-то не делает. Говорят о чем угодно, кроме главного.

«**Варя** *(долго осматривает вещи).* Странно, никак не найду…

Лопахин. Что вы ищете?

Варя. Сама уложила и не помню.

Пауза.

Лопахин. Вы куда же теперь, Варвара Михайловна?

Варя. Я? К Рагулиным… Договорилась к ним смотреть за хозяйством… в экономки, что ли.

Лопахин. Это в Яшнево? Верст 70 будет.

Пауза.

Вот и кончилась жизнь в этом доме…»

Современный исследователь называет эту сцену «одной из самых сложных чеховских загадок»[209].

Впечатление неисчерпанности объяснения создается не только материалом — оно возникает у Чехова уже на уровне повествования благода-

---

[209] Примечания: 209

Туровская М. На разломе эпох // Театр. 1960. № 1. С. 20.

ря особым свойствам его структуры, и прежде всего существованию ликов повествователя, ограниченных в возможностях проникновения во внутренний мир персонажа (см. гл. III, 13–14).

Может показаться, что в таком изображении психологии Чехов близок к Достоевскому с его неожиданными, часто как будто необъясненными действиями и поступками персонажей, с его любовью к слову «вдруг» при обращении к их душевной жизни. Но на самом деле это принципиально разные явления. Как точно заметил А. П. Скафтымов, для Достоевского «в его персонажах нет загадок, он ясно видит мотивы и импульсы их поступков». «Действующие лица часто сами не знают, что они делают и почему они делают, но автор в таких случаях имеет лишь в виду указать на подпочвенные силы души, в которых и разум, и воля человека не властны, сам же он провидит эти скрытые причины и так или иначе особыми приемами всегда укажет их читателю. Его загадки всегда имеют отгадку в самом тексте романа. Он или мимолетным замечанием, или репликой действующего лица, или параллельным указанием на другого персонажа всегда

откроет корни темных импульсов»[210]. Мотивы же поведения чеховских героев никогда не раскрываются вполне.

Новые принципы чеховской психологической рисовки особенно наглядно видны в случаях, когда герой меняется в процессе сюжетно-фабульного развития, становится другим человеком («Дуэль», «Жена», «Невеста»).

В литературной традиции всякие изменения в характере героя тщательно подготавливаются. Особо выделяются черты, предопределившие превращение, — например, особенности характера, сделавшие из молодого человека, появившегося в салоне Анны Шерер, того Пьера Безухова, которого мы видим в конце романа «Война и мир». Подробно анализируются все внутренние причины, приведшие к такому результату. Изображение стремится к полной психологической детерминированности всех действий персонажа.

В изображении человека у Чехова такого стремления нет.

Какие черты характера, чувства, прошлые поступки предопределили такие резкие перемены в поведении главного героя «Жены»?

---

[210] Примечания: 210

Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского. Л.: Сеятель, 1924. С. 180–182.

Что в характере Лаевского («Дуэль») объясняет полное изменение всего строя его жизни после дуэли? Какие внутренние процессы привели к возникновению «страстной, раздражающей жажды жизни» у героя «Рассказа неизвестного человека»? Отчего стала испытывать «страх, беспокойство» героиня «Невесты» в тот самый момент, когда готова исполниться ее давняя мечта?

Прямых ответов на такие вопросы у Чехова найти невозможно. Изменения в психике героя в предыдущем тексте не подготовлены. Об их причинах можно лишь догадываться по косвенным данным.

В тех же редких случаях, когда последующая эволюция характера как-то подготовлена, эта подготовка тоже весьма своеобразна.

В рассказе «Ионыч» в первых главах герой молод, полон сил и самых лучших стремлений. Но несколько раз даются детали, намекающие на те черты, которые разовьются впоследствии, некие сигналы, предсказывающие, что из доктора Старцева получится Ионыч.

«И, садясь с наслаждением в коляску, он подумал:

„Ох, не надо бы полнеть!“»

«А приданого они дадут, должно быть, немало, — думал Старцев, рассеянно слушая. <…> Дадут приданое, заведем обстановку…»

«Потом, иногда вспоминая, как он бродил по кладбищу или как ездил по всему городу и отыскивал фрак, он лениво потягивался и говорил:

— Сколько хлопот, однако!»

Но эти детали — именно лишь намеки. Они не дают картины внутренней жизни персонажа и не служат подробной психологической мотивировке эволюции его характера, как это делается у Гончарова, Тургенева, Достоевского, Толстого. И дело здесь не в жанровых различиях. Пример тому — В. Гаршин. Он работал в тех же жанрах, что и Чехов, но гаршинский рассказ или короткая повесть целиком основываются на возможно более полном психологическом детерминизме.

Отсутствие в чеховских рассказах психологически разработанной мотивировки позднейших перемен в характере героя долгие годы вызывало в критике горячие обсуждения — они возникали по поводу буквально каждого такого рассказа Чехова, где личность персонажа претерпевает какие-либо изменения. В 1888 году один из критиков писал об «Огнях»: «Г. Чехов в своем очерке дает один только слабый намек на известные

душевные движения; для того, чтобы проследить процесс перевоспитания человека жизнью в данном направлении, для того, чтобы дать ясную и живую картину эволюции нравственного чувства, обусловливаемой жизненным опытом <…> для этого понадобилось бы больше красок, и больше художественной законченности, и больше места, и больше времени»[211].

Похожие высказывания сопровождали и драматургию Чехова — с самого ее начала.

«Но как же могло случиться, что Иванов, разлюбив ее, готов совратить другую порядочную девушку, тоже богатую; как объяснить, что он, сохраняя все свое благородство, действительно убивает жену <…> несколькими жесточайшими словами; что он перед этим только что бегал, желая обнять приехавшую к нему амазонкой Сашу; что, похоронив жену и готовясь идти к венцу с Сашей, он вдруг не хочет идти, потому что у него седина на висках, и почему, наконец, услышав брошенное ему в лицо вполне заслуженное слово

[211] Примечания: 211

Веневич <Стукалич В. К.>. Очерки современной литературы // Русский курьер. 1888. 20 июня. № 168. «О невыдержанности» психологии главного героя «Огней» говорилось и в других отзывах. См.: Z. <*Эрманс А. С.?*> На журнальной ниве // Новости дня. 1888.14 июня. № 1773; <Без подписи>. Недельные заметки // Неделя. 1888. 19 июня. № 25. Стб. 800–802; *Аристархов <Введенский А. И.>.* Журнальные отголоски // Русские ведомости. 1888. 1 июля. № 179.

„подлец“, он застреливается?..»[212]

Это обостренное внимание критики к изображению психологии у Чехова особенно усилилось в начале 1892 года, с почти одновременным появлением двух его произведений, где главные герои в финале претерпевают духовную метаморфозу, — повести «Дуэль» и рассказа «Жена»[213]. Отношение к этим вещам Чехова, как обычно в начале 90-х годов, было разноречивым. Но мнение об их финалах объединило всех, в том числе и литераторов — корреспондентов Чехова, в общей оценке этих произведений сильно расходившихся с печатной критикой.

Д. Мережковский, высоко оценивший «Дуэль» в целом, писал Чехову: «Тип Лаевского прелесть, он как живой, если бы не самая последняя глава, которая все-таки фантастична. Зачем эта добро-

[212] Примечания: 212

К... ий <Языков Д. Д.?>. Театральные и музыкальные известия. Письмо из Петербурга // Московские ведомости. 1889. 5 февраля. № 36.

[213] Примечания: 213

Отдельное издание «Дуэли» появилось в середине декабря (18 декабря 1891 г. датированы дарственные надписи на двух экземплярах книги. — См.: Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 276, 278), и перед Рождеством книжка уже поступила в продажу (см. письмо Чехова А. И. Смагину от 4 января 1892 г.); рассказ «Жена» был опубликован в январском номере «Северного вестника» за 1892 г.

детельная метаморфоза?»[214]

Почти о том же писал Чехову А. Н. Плещеев: «Мне совершенно не ясен конец ее, и я был бы вам очень благодарен, если б вы объяснили мне <…> чем мотивируется эта внезапная перемена в отношениях всех действующих лиц между собой. Почему вражда Ф.-Корена к человеку, которого он так поносил и унижал, — вдруг заменяется уважением <…> почему ненависть этого последнего к женщине, с которой он живет, превращается в любовь, несмотря даже на все, что он про нее узнал и чего прежде не подозревал? <…> По-моему, рассказ окончен слишком произвольно»[215]. П. А. Воеводский, рукописный отзыв которого хранил в своем архиве Чехов, считал неоправданность финала единственным недостатком повести. Что Лаевский и Надежда Федоровна «пришли к порицанию всей предшествующей их возрождению пошлой и пустой жизни, представляется вполне понятным, но этого недостаточно. Такой вывод без положительных нравственных начал, направивших их жизнь по другому

---

[214] Примечания: 214

Письмо от 16 декабря 1891 г. — Гос. б-ка им. Ленина. Отдел рукописей, ф. 331, карт. 51, ед. хр. 58.

[215] Примечания: 215

Письмо от 2 января 1892 г. // Слово. Сб. 2. М., 1914. С. 283–284.

пути, мог привести или к самоубийству, или к дальнейшему падению. Под влиянием каких нравственных начал он осознал, что она самый близкий ему человек, после того как убедился в ее измене, и под влиянием каких начал совершилось в них нравственное перерождение — и неясно в рассказе. За исключением этого, на мой взгляд, недостатка, рассказ, я полагаю, можно считать образцовым произведением»[216].

А. М. Скабичевский считал, что возрождение героев повести ничем не подготовлено, что Чехов производит «над некоторыми из своих действующих лиц такие чудеса, какие могут равняться лишь тем волшебным метаморфозам, какие совершаются в „Волшебных пилюлях“»[217].

«В конце повести, — писал П. Перцов, — г. Чехов совершил со своим героем овидиевскую метаморфозу <…>. Но, каемся, это возрождение Лаевского непонятно для нас <…>. Непонятно, потому что оно до такой степени противоречит основному смыслу фигуры Лаевского, что для полного его правдоподобия и ясности слишком недостаточно

---

[216] Примечания: 216

Гос. б-ка им. Ленина. Отдел рукописей, ф. 331, карт. 39, ед. хр. 13.

[217] Примечания: 217

Скабичевский А. Литературная хроника // Новости и биржевая газета. 1892. 20 февраля. № 50.

того материала, который дан г. Чеховым. <…> Возрождение происходит, собственно, за кулисами, и благодушным читателям предоставляется верить автору на слово и дорисовывать по своему усмотрению оставленный им пробел»[218].

В разных вариациях мысль о том, что изменения, произошедшие с героями, ничем не обоснованы и никак не подготовлены автором, проходит и во многих других статьях, рассматривавших эту повесть Чехова[219]. Как образец представлений тогдашней критики о допустимом и недопустимом в изображении психологии очень показательна статья К. Медведского. «Развязка повести, — писал критик, — является неожиданной и странной. <…> Относительно героя повести „Дуэль“ нужно сказать, что он создан Чеховым

---

[218] Примечания: 218

Перцов П. Изъяны творчества (Повести и рассказы А. П. Чехова) // Русское богатство. 1893. № 1. С. 59–60.

[219] Примечания: 219

См.: Ал. А-и <Амфитеатров А. В.>. Антон Чехов. «Дуэль» // Каспий. 1892. 19 января. № 15; *Южный М. <Зельманов М. Г.>* Новые произведения Чехова // Гражданин. 1892. 21 января. № 21; Волынский А. Литературные заметки // Северный вестник. 1892. № 1. С. 181; *<Без подписи>.* Антон Чехов. «Дуэль» // Книжный вестник. 1892. № 1. Стб. 13; Белинский М. <Ясинский И. И.> Новые книги // Труд. 1892. № 2. С. 479; Р-ий. Смелый талант // Гражданин. 1892. 3 февраля. № 34; Ив. Иванов. Заметки читателя // Русские ведомости. 1892. 17 декабря. № 348. Ср. в позднейшей статье французского критика: «Оба они обретают в себе силу характера, благородные чувства, желание быть полезными другим людям. <…> Да, это так, но почему? Этого, вероятно, мы никогда не узнаем» (Вогюэ

Е. М. де, виконт. Антон Чехов. Этюд / Пер. с фр. Изд. 2-е. М., 1903. С. 17).

вопреки <…> непреложному закону нравственных метаморфоз. Почти до последних страниц повести Лаевский представляется нам человеком ничтожным, без всяких определенных устоев <…> — эгоистом, безвольным, бесхарактерным и даже пошлым. Нет ни одной черты, которая, не говорю уже, умеряла бы его недостатки, но хоть сколько-нибудь свидетельствовала о заложенных в нем природой добрых основах. Лаевский в духовном отношении — настоящая пустыня аравийская. Рассчитывать, чтобы из него вышло нечто путное, нет никаких данных. <…> Чехов заставляет <…> его совершать деяния, свидетельствующие о полном перерождении. Вместе с тем он лишает своего героя того нравственного материала, который единственно обусловливает возможность перерождения»[220].

Аналогичным образом оценивала критика и изображение духовной эволюции в рассказе

[220] Примечания: 220

М-ский. Жертва безвременья (Повести и рассказы Антона Чехова) // Русский вестник. 1896. Кн. VII. С. 242–244.

«Жена»[221]. Похожие оценки высказывались и позже. «Переход к уразумению бога, — писало „Литературное обозрение“ о рассказе „Убийство“, — совсем не охарактеризован. Как же это так: все не знал, не знал истинного бога, а тут вдруг познал и захотел даже вразумлять других? Окончание является совсем туманным и не развитым…»[222] «Эта недосказанность пережитого им переворота <…>, — писала о герое этого же рассказа „Русская беседа“, — делает нам чуждой личность Якова…»[223] «Автор не показал читателю, — писал о повести „Три года“ обозреватель „Русских ведомостей“, — при помощи каких душевных процессов меняются чувства героя»[224].

Такой способ описания внутреннего мира, когда автор не подготавливает будущие мета-

---

[221] Примечания: 221

См.: Иванов Ив. Заметки читателя // Русские ведомости. 1892. 20 января, № 19; *Южный М. <Зельманов М. Г.>* Новые произведения Чехова // Гражданин. 1892. 21 января. № 21; Протопопов М. Письма о литературе. Письмо третье // Русская мысль. 1892. Кн. 2. С. 214; *Р-ий.* Смелый талант // Гражданин. 1892. 3 февраля. № 34; Скабичевский А. Литературная хроника // Новости и биржевая газета. 1892. 20 февраля. № 50.

[222] Примечания: 222

<Без подписи>. Беллетристика. «Убийство», рассказ А. П. Чехова // Литературное обозрение. 1895. 3 декабря. № 49. Стб. 1361.

[223] Примечания: 223

Залетный И. <Гофштеттер И. А.> Критические беседы // Русская беседа. 1895. № 12. С. 189. См. также: *К. М-ский <Медведский К. П.>*. Журнальная хроника // Сын отечества. 1895. 1 декабря. № 326; Полтавский М. <Ду-

бинский М. И.> Литературные заметки. А. П. Чехов. «Убийство», рассказ // Биржевые ведомости. 1895. 15 декабря. № 344.

[224] Примечания: 224

Д. М. Журнальные новости // Русские ведомости. 1895. 27 февраля. № 57.

морфозы героя подробными психологическими обоснованиями, создает впечатление, что в душе изображаемого человека есть нечто скрытое, неназванное (но от этого не менее реальное), и оно-то и играет решающую роль в психологических катаклизмах личности.

Достоевский, хотевший дотянуться, как сказал поэт, «до дна простуженной души», Толстой в своем исследовании закона человеческих чувствований стремились дойти до последнего предела. Чехов останавливается у некоей черты. За ней, быть может, и лежит то главное, которое объяснит все. Но туда он не считает возможным вступить. В чеховской художественной концепции человека этот последний, глубинный пласт сознания (или подсознания?) — «черный ящик». Доподлинно известны только импульсы входа и выхода. Суть процессов, происходящих внутри ящика, может быть раскрыта лишь при помощи анализа результатов выхода и раскрыта приближенно, предположительно («очевидно», «возможно», «почему-то», «должно быть»).

И эта приближенность, предположительность — не есть та обдуманная недоговоренность, которая прозрачно намекает на нечто вполне определенное и ясное. Современный исследова-

тель, писавший о роли в изображении психологии «излюбленных Чеховым выражений, вроде „почему-то“, „вдруг“, „казалось“»[225], замечает, что все, скрытое за ними, «прекрасно понимает читатель, без труда „догадывающийся“, „почему“ невесте хотелось плакать или казалось, что кухонная сутолока и возня будет длиться всю жизнь, без конца»[226]. Но на самом деле о том, что скрывается за этими «почему-то», как раз нельзя догадаться «без труда». Они сигнализируют именно о такой сложности душевных движений, которой автор не считает себя вправе касаться.

Детерминизм поступков, действий персонажа, с определенностью выраженный в тексте, создает впечатление целесообразности, строгой отобранности всех элементов того сегмента художественной системы, которым является персонаж.

Напротив, отсутствие в тексте «опережающей» психологической мотивировки и предпосылок последующих поступков героев создает видимость естественной неожиданности и непредска-

---

[225] Примечания: 225

Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. М.: Наука, 1968. С. 131.

[226] Примечания: 226

Там же. С. 132.

зуемости этих поступков и их независимости от организующей руки автора, видимость самодвижения героя в фабульном поле. Целесообразность подбора, свойственная всякой искусственной модели, не ощущается. Рождается впечатление броуновского движения личности в сложно-случайностном изображенном мире.

10

До сих пор речь шла об изображении лишь внутреннего мира персонажа. Но как рисуется в чеховской художественной системе человек в целом?

В дочеховской литературной традиции главным принципом в изображении человека был отбор наиболее существенных черт его внешности, предметного окружения, отбор действий, поступков героя. События, столкновения с другими персонажами подбираются так, чтобы выявить главное в герое, чтобы он раскрылся весь.

Наиболее последовательное воплощение такого способа изображения человека получило название типа. Под типом в XIX веке обычно понималось воспроизведение в литературе

личности, наиболее характерной для данного общества, данного социально-бытового уклада, объединяющей в себе черты, в такой концентрации в реальности не существующие. (По аналогии даже создавались категории в смежных гуманитарных областях — ср., например, «идеальный тип» немецкого историка XIX века Макса Вебера — феномен, в чистом виде в исторической действительности не встречающийся.) Хорошо такое понимание в свое время сформулировал Н. Страхов. «Если мы не знаем полных Базаровых в действительности, — писал он в 1862 году, — то, однако же, все мы встречаем много базаровских черт, всем знакомы люди, то с одной, то с другой стороны напоминающие Базарова. Если никто не проповедует всей системы мнений Базарова, то, однако же, все слышали те же мысли поодиночке, отрывочно, несвязно, нескладно. Эти бродячие элементы, эти неразвившиеся зародыши, недоконченные формы, несложившиеся мнения Тургенев воплотил цельно, полно, стройно в Базарове. <…> Базаровы наполовину, Базаровы на одну четверть, Базаровы на одну сотую долю не узнают себя в романе. Но это их горе, а не горе

Тургенева»[227].

С развитием и упрочением типического способа изображения в русской литературе XIX века тип стал главной фигурой и в литературной критике. Основной вопрос, которым встречалось всякое новое произведение Тургенева, Гончарова, Лескова, Достоевского, Чехова, — насколько являются типами их персонажи.

Такой взгляд перешел затем в «теории словесности», а потом и в «теории литературы». Сам творческий акт писателя стал представляться почти исключительно как отбрасывание черт случайных, отыскание типических и создание типа.

Постепенно в критике и литературной науке тип начинает пониматься как некая вершина, венчающая литературу, а развитие литературы — как медленное, но неуклонное движение к этой вершине. Слова «тип», «типичный» все чаще начинают употребляться не как термины, обозначающие определенный метод изображения, но как признание художественного совершенства, знак отличия.

Между тем создание типа — лишь один из

---

[227] Примечания: 227

Страхов Н. Критические статьи. Т. 1. Изд. 5-е. Киев, 1908. С. 5.

способов изображения в литературе («высший» он или нет — сказать нельзя; давно известно, насколько неприменима к истории искусства теория прогресса). В русской литературе XIX века он далеко не всеобщ. Наиболее последовательно этот принцип был осуществлен в творчестве Гоголя.

Но рядом существовал принцип иной, восходящий к Пушкину. Центральных персонажей эпических вещей Пушкина — Гринева, Пугачева, Дубровского, Онегина — нельзя назвать типами по способу изображения. Недаром столько копий сломано вокруг Онегина. В узкие рамки типа «лишнего человека» эта фигура явно не входит.

Этот принцип, в основе которого лежит прежде всего изображение не общего, но индивидуального, в послепушкинской литературе давно уже связывается с именем Толстого. По словам В. Розанова, у Пушкина — «индивидуализм в его лицах, вовсе не сводимых к общим типам. <…> Лица не слагаются в типы, они просто живут в действительности, каждое своею особенною жизнью, неся в самом себе свою цель и значение. Этим именно, несливаемостью своего лица ни с каким другим и отличается человек ото всего другого в природе, где все обобщается в роды

и виды, и неделимое есть только их местное повторение. Этой-то главной драгоценности в человеке искусство и не должно бы касаться — и оно не касается его у Пушкина. Из новых только граф Лев Толстой, и то в несовершенной степени, сумел достигнуть того же — и зато он считается высшим представителем натурализма в нашей литературе. Но мы не должны забывать, что это уже было у Пушкина и только почему-то осталось незамеченным»[228].

К Пушкину возводил этот проявившийся у Толстого метод изображения и Б. Эйхенбаум. «Во всей литературе, связанной с принципами натуральной школы и ее главы Гоголя (в том числе и у Достоевского), человек изображается как тип: он наделяется резкими, определенными чертами, сказывающимися в каждом его поступке, в каждом слове — даже в фамилии. Не только Чичиковы и Ноздревы, но и Раскольников, и Свидригайлов, и Карамазовы носят свои фамилии не как простые условные обозначения, а как характерные и характеризующие их прозвища.

---

[228] Примечания: 228

Розанов В. Пушкин и Гоголь // *Розанов В.* Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. Изд. 3-е. СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1906. С. 255–256.

Совсем иное — Пьеры, Андреи и Наташи Толстого: это семейные обозначения индивидуальностей, с которыми читатель знаком интимно, которых он ощущает в той или иной степени похожими на себя. Это не типы, ограниченные узкими пределами своей общественной среды или профессии, и даже не характеры, так или иначе замкнутые кругом отведенных им по психологической норме чувств и переживаний, а очень свободно переходящие от одних чувств и мыслей к другим индивидуальности, не отгороженные друг от друга никакими сложными перегородками, — „текучие“, как любил говорить Толстой о людях. Этот принцип „текучести“ приводит нас скорее всего именно к Пушкину»[229].

Еще дальше от гоголевского метода типизации ушел Чехов. После Толстого он сделал следующий шаг. В центре внимания Чехова тоже индивидуальное. Но у Толстого индивидуальное — существенно для характера в целом (вспыльчивость Пьера); и это в русле литературной традиции XIX века. У Чехова оно для персонажа как психологического феномена совершенно не важно (Маша из «Чайки», нюхающая табак, Лаев-

---

[229] Примечания: 229

Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. статей. Л.: Худож. лит., 1969. С. 176.

ский из «Дуэли» с его привычкой рассматривать свои ладони). Это не индивидуально-существенное, но индивидуально-случайное. И это — новое слово в литературе XIX века.

Значительность личности героя у Толстого — черта, тоже связанная с «типической традицией». Ведь тип — это всегда в своем роде выдающаяся личность: выдающийся нигилист, выдающийся скряга. Центральные герои Толстого — незаурядные люди эпохи, ее мысль и совесть.

У Чехова лиц такого масштаба нет. В дочеховской литературе автор всегда пекся о том, чтобы носящиеся в воздухе идеи были воплощены в герое, которому они по плечу, могущем их наиболее ярко выразить, в герое, все развитие личности которого будто готовило его к восприятию этих идей (Бельтов, Рудин, Базаров, Молотов).

Чехов нимало об этом не заботился. Идеи эпохи он охотно дарил лицам, которые ни при каких обстоятельствах не могли бы их с достаточной полнотой выразить. Элемент случайности в союзе идеи и человека у него есть всегда. Идея не воплощена в одном лице — типе, ее частные проявления не собраны в нем, как в фокусе. Как в эмпирической реальности, идея «поделена» между многими «нетипами». Особенности духовного

склада, детали внешнего облика не собраны в сгусток, выражающий высшую характерность. Доставшиеся персонажу в случайностной реальности мира, они оставлены ему Чеховым и в мире художественном.

Н. К. Михайловский писал вскоре после появления «Скучной истории»: «Николаю Степановичу 62 года, он припоминает в числе своих друзей Пирогова, Кавелина, Некрасова. Это, конечно, вполне возможно, но едва ли типично. Мало ли есть несомненных житейских возможностей, которые, однако, слишком индивидуальны, слишком случайны, чтобы стать объектом художественного воспроизведения во всех своих конкретных подробностях. Без всякого сомнения, у Пирогова, Кавелина, Некрасова мог быть современник и друг, который при многих отличных качествах ума и сердца всю жизнь прожил без того, „что называется общей идеей или богом живого человека“. Всяко бывает. Но если читатель припоминает автобиографию Пирогова, литературную деятельность Кавелина, литературную деятельность Некрасова, биографии других знаменитых русских людей, воспитавшихся около того же времени, напр., Белинского, Герцена и т. д., то согласится, я думаю, что отсут-

ствие „общей идеи“ отнюдь для этого времени не характерно. <…> Очевидно, перед Чеховым рисовался какой-то психологический тип, который он чисто случайно и в этом смысле художественно незаконно обременил 62 годами и дружбой с Пироговым, Кавелиным, Некрасовым»[230].

Возможно, что Михайловский в какой-то степени был прав — для 60-х годов друг Кавелина и Некрасова, не имеющий «общей идеи», всего вероятнее, действительно не так уж типичен. Правда, на этом основании критик считал такого героя вообще «художественно незаконным». С его точки зрения, отражавшей традиционные литературные представления, «законен» лишь «типичный представитель», освобожденный от всего, что принадлежит личности «чисто случайно».

Но художественное видение Чехова было направлено прежде всего на индивидуальность со всем ее багажом — характерным и нехарактерным; и тот и другой для него достойны воплощения.

Невнимание к специфике чеховского метода изображения человека, применение к Чехову

[230] Примечания: 230

Михайловский Н. Об отцах и детях и о г. Чехове // Михайловский Н. Литературно-критические статьи. М.: Гослитиздат, 1957. С. 603–604.

категорий и мерок, выработанных при изучении изображения человека у других писателей, часто приводило к тому, что в центр чеховского творчества ставились вещи, на самом деле ни центральными, ни даже характерными для Чехова не являющиеся. Таков, например, рассказ «Человек в футляре» — по гротескно-типической манере изображения человека для позднего Чехова совершенно нехарактерный. С другой стороны, анализ таких произведений, где в полной мере выявились принципы чеховской поэтики, но дающих мало материала для отыскания «типов», — например, такие шедевры Чехова, как «Убийство», «По делам службы», «Архиерей», — почти не встречается в работах о нем.

У Чехова принципиально иной по сравнению с предшествующей традицией подход к изображению человека. Его герой окружен не только характеристическими («типическими») художественными предметами — набор вещей свободен (см. гл. IV). Герою не предложены такие события, в которых он мог бы с наибольшей полнотой проявиться. Те события, в которые втянут персонаж, — обычны; острый, «событийный» элемент в произведении или погашен, или отсутствует вовсе (см. гл. V, 1–6). Столкновения героев

— не «подстроенные» встречи на подходящем плацдарме, где наилучшим образом может разыграться битва их воль и интеллектов. Поступки персонажа, созданного по принципу «типа», строго детерминированы. Действия чеховского героя с такой строгостью не предопределяются, они индивидуально-непредсказуемы. Герой Чехова принципиально атипичен. Как бытие в целом у Чехова — царство индивидуальных форм, так и часть его, герой, — прежде всего индивидуальность со всем единственным в своем роде сочетанием черт, индивидуальность, включенная в случайностный поток бытия.

Итак, сюжетно-фабульный уровень художественной системы Чехова организован таким же образом, что и уровень предметный. В отборе и композиции фабульного материала осуществлен тот же самый — случайностный — конструктивный принцип; уровни изоморфны.

Глава VI
Сфера идей

Не жди последнего ответа.

А. Блок

На губах застыло слово.

И. Анненский

В пути нашего анализа художественной системы снизу вверх (от предметного мира к сюжету) сфера идей — последний, завершающий уровень, который предстоит рассмотреть. По каким принципам он построен? Каким закономерностям подчиняется? Короче, какова жизнь, развитие идеи в чеховском художественном мире?

1

Художественное изображение идеи в литературе разнообразно. Автор может солидаризироваться с идеей какого-либо персонажа, и тогда ее развитие заключается в последовательном прояснении, детализации альянса. Такого героя может и не быть — в этом случае идею выявляет сюжетное построение в целом. Идея может развиваться сама или быть поддержана открытым пафосом автора, его философскими и публицистическими высказываниями. В одних произведениях идея зреет в одиночестве, в других она развивается в борьбе с идеями-антагонистами и т. п.

В предшествующей литературной традиции

у всех видов внутреннего развития идеи есть общая черта — идея всегда стремится предстать перед читателем в возможной полноте, непротиворечивости и законченности.

Она «оснащается» возможно большей убеждающей силой. Во многих художественных системах (например, у Толстого) идея утверждается с огромной авторской решимостью и неослабевающим эмоциональным накалом.

Такой способ изображения идеи можно назвать догматическим (не вкладывая в этот термин какой-либо отрицательной оценки, а понимая его в общефилософском смысле).

Этот способ достаточно широко распространен — он свойствен даже художественным системам, которые М. Бахтин называет полифоническими[231], — в частности, творчеству Достоевского. В мире произведения Достоевского, по М. Бахтину, сосуществуют несколько идей, ни одна из которых не имеет преимуществ перед другими в глазах автора.

Но в границах каждой отдельной идеи — всегда напряженные поиски завершенности этой идеи, стремление дойти до ее крайних пределов, исчер-

---

[231] Примечания: 231

Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929; *его же.* Проблемы поэтики Достоевского. М., Советский писатель, 1963.

пать все логические и онтологические возможности в ее разрешении, поставить героя в такие крайние ситуации, где его идея проявилась бы до конца. Не случайно из произведений Достоевского чаще, чем из произведений любого другого писателя, извлекали законченные программы (каждый герой и его идея может стать материалом для такой программы). Идея у Достоевского развивается со страстной заинтересованностью, субъективной бескомпромиссностью. Внутри себя, в своем собственном развитии она доведена до своей догматической крайности.

Существеннейшее отличие Чехова от его предшественников в том, что в его художественной системе идея не догматична ни в том случае, когда она развивается в русле одного сознания, ни тогда, когда она разлита по всему сюжетному полю.

Его идея принципиально не выявляет все свои возможности — ни в спорах героев, как у Тургенева, Гончарова, Достоевского, ни в размышлениях, как у Достоевского и Толстого. Она не доследуется до конца.

Линия развития идеи у Чехова всегда имеет пунктирный характер. В разное время, в связи с разными обстоятельствами высказывается

несколько положений, затем развитие идеи снова прерывается повседневным течением жизни, а иногда обрывается совсем.

Развитие идеи не сопровождается последовательной и всесторонней аргументацией. Из высказываний героев Чехова, в отличие от Толстого и Достоевского, невозможно вычленить их взгляды в связной и упорядоченной форме, например изложить их в форме философского или публицистического трактата. Исторический и философский аппарат идеи минимален (свойство, позволяющее говорить о всеобщей доступности Чехова). У Чехова в споре идей стороны, опираясь на какое-либо учение, философскую доктрину, не излагают ее подробно или хотя бы в главнейших чертах, по которым эту доктрину можно узнать[232]. Широкий контекст учения, доктрины в произведении не дается. Ссылки героев на философов, писателей, исторических деятелей не точны, приблизительны и автором не корректируются: «У Достоевского или у Вольтера кто-то говорит, что если бы не было бога, то его выдумали бы люди» («Палата № 6»).

Отсутствие в чеховской прозе и драматургии

[232] Примечания: 232

Ср. реконструкцию антиномий Канта в «Братьях Карамазовых» в работе Я. Э. Голосовкера «Достоевский и Кант» (М., 1963).

Vorgeschichte и завершенных финалов дает в сфере идей тот результат, что не прослеживается ни зарождение идеи (она является в «готовом» виде вместе с персонажем), ни конечный итог ее развития. В духовных поисках героев важен не этот итог (его часто не оказывается), а сам мучительный путь идеи.

Существенным для внутреннего развития идей являются их столкновение и спор.

На столкновении идей в произведении строились целые романы («Обыкновенная история», «Отцы и дети»). Каждая из противоборствующих идей в таком романе стремится к возможно полной выраженности, догматической бескомпромиссности. Только это может обеспечить ей победу или достойное место.

Чехову как будто недостаточно одной антиномии. И тезис и антитезис — каждый подвергается сомнению еще и изнутри.

Тригорин и Треплев в «Чайке» противоположны в своем понимании искусства. Но и начинающий Треплев, и известный беллетрист Тригорин сами подвергают сомнению свои основные тезисы.

Сложившийся, выработавший собственную манеру беллетрист говорит: «Я не люблю себя

как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу… Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и проч. и проч., и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив, и фальшив до мозга костей».

Он продолжает писать в прежнем духе, все так же продолжает вносить в записную книжку редкие детали, изощрять технику пейзажа. Но тезис оспорен.

Его антагонист Треплев отрицает искусство Тригорина — «когда изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки». Он страстно проповедует новые формы: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет,

то ничего не нужно». Но и этот тезис подвергнут сомнению им же самим: «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души».

Для мира Чехова чрезвычайно характерна идея, не разрешенная и неразрешимая в рамках произведения, а лишь поставленная в нем. «Почему, спрашивается, он беден? <…> У него такой же нос, такие же руки, ноги, голова, спина, как у богачей, так почему же он обязан работать, когда другие гуляют?» Так рассуждает герой рассказа «Сапожник и нечистая сила». Вопрос не только не может быть разрешен в сфере данного сознания, но даже поставлен он может быть — в соответствии со структурой объективного повествования — только в категориях мысли и слова героя (см. гл. II). В «Скрипке Ротшильда» ставятся кардинальные вопросы бытия — и общего, и социально-конкретного. Делается это в категориях центрального героя — гробовщика Якова. Главные из них — «убыток» и «польза». «И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? <…> Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого

какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу <…> От смерти будет одна только польза: не надо ни есть, ни пить, ни платить податей, ни обижать людей, а так как человек лежит в могилке не один год, а сотни, тысячи лет, то, если сосчитать, польза окажется громадная. От жизни человеку убыток, а от смерти — польза. Это соображение, конечно, справедливо, но все-таки обидно и горько: зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?»

Дело здесь не в том, что подобные персонажи не в состоянии решить проблемы такого плана. В равном положении с ними находятся и персонажи, нравственный и философский багаж которых, казалось бы, позволяет решать такие сложные вопросы — например, центральные герои «Скучной истории», рассказов «Припадок», «Страх», «Именины», «Неприятность». Суть в принципиальной невозможности решения подобных вопросов в сфере чистого умозрения, в невозможности дать догматически-исчерпывающее завершение идеи.

Это очень отчетливо было осознано Чеховым и

теоретически.

В 1888 году (год перелома, окончательного закрепления объективной манеры) он дважды достаточно ясно формулирует свою точку зрения. «Вы смешиваете два понятия, — писал он Суворину 27 октября 1888 года, — решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В „Анне Карениной“ и в „Онегине“ не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус».

Еще более развернуто сказано об этом в другом письме к тому же адресату: «Вы пишете, что ни разговор о пессимизме, ни повесть Кисочки нимало не подвигают и не решают вопроса о пессимизме. Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о

пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку будут присяжные, т. е. читатели. Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком. Щеглов-Леонтьев ставит мне в вину, что я кончил рассказ фразой: „Ничего не разберешь на этом свете!“ По его мнению, художник-психолог должен разобрать, на то он психолог. Но я с ним не согласен. Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберешь, как когда-то сознался Сократ и как сознавался Вольтер. Толпа думает, что она все знает и все понимает; и чем она глупее, тем, кажется, шире ее кругозор. Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед» (30 мая 1888 г.).

Итак, в художественной системе Чехова в чисто логической сфере развития идеи нет полноты, логической непрерывности, исчерпанности. Это развитие не дает догматически-завершенного результата.

Логическое развитие — это внутренняя сфера

идеи. Рассмотрение его — только первый этап. Второй — рассмотрение внешней формы идеи. Идея конкретно воплощена, ее жизнь связана тысячью нитей с предметным миром произведения. Предстоит рассмотреть те формы, в которых она существует, и тот вещный мир, в котором проходит ее бытие. Это тем более важно в нашем случае, что мир бытия идеи имеет для Чехова, как мы увидим дальше, совершенно особое значение.

2

В литературе идея предстает перед воспринимающим сознанием в конкретной форме. Но конкретность эта не абсолютна. В той или иной мере в произведение наравне с другим материалом входят абстрактные спекуляции повествователя. Их место, их «количество» в художественных системах различно. Некоторые системы включают целые законченные философские построения, со своими исходными понятиями и строгой логической формой (см., например, «дух войска» в «Войне и мире» и математические способы доказательства).

Идея, выраженная в абстрактной форме, ка-

тегорична, замкнута в своей логической сфере. Она предполагает существование истины-догмата, исключающей, по закону тождества, все остальные идеи. Поэтому степень догматичности идеи в построении, где абстрактная спекуляция занимает существенное место, будет больше, чем в таком, где эта идея ни разу не была сформулирована отвлеченно.

В ранней прозе Чехова голос повествователя, выступавшего со своими высказываниями, оценками, размышлениями, занимал значительное место в детализации и развитии идеи. Абстрактных рассуждений и там было немного; тем не менее вся эволюция чеховской повествовательной манеры до середины 90-х годов — это медленное, но неуклонное «вытравливание» этого голоса (см. гл. I–II). Объективное повествование 90-х годов его не знает. В конце 90-х годов голос повествователя — равноправный ингредиент повествования (см. гл. III). Появляются развернутые медитации, философские рассуждения. (Величина их относительна, и большими они могут считаться только применительно к Чехову; в этом смысле Чехов не идет ни в какое сравнение, например, с Толстым.)

Но эти рассуждения — особого типа. Они не

могут быть названы абстрактно-философскими в строгом смысле.

Мысли излагаются предельно конкретно. В такие рассуждения свободно, не выглядя инородным телом, входят любые конкреты — детали обстановки, пейзажа, упоминания об определенных лицах — персонажах рассказа. Все сливается в однородном повествовательном потоке. «Какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует между обоими, даже между ними и Тауницем, и между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем. И несчастный, надорвавшийся, убивший себя „неврастеник“, как назвал его доктор, и старик-мужик, который всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку, — это случайности, отрывки жизни для того, кто и свое существование считает случайным, и это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это» («По делам службы»).

Знаменитый монолог Нины Заречной из первого действия «Чайки» призван дать представление о «декадентской» пьесе Треплева — пьесе, где жизнь дана «такою, как она представляется в мечтах», где нет «живых лиц», сюжет взят «из области отвлеченных идей». Монолог построен именно как отвлеченное философское рассуждение о гибели жизни и слиянии всех сознаний в единую мировую душу, о грядущем царстве мировой воли: «Все жизни, свершив печальный круг, угасли… <…> Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака <…> Боясь, чтобы в вас не возникла жизнь, отец вечной материи, дьявол, каждое мгновение в вас, как в камнях и в воде, производит обмен атомов…»

Но в этом монологе философская терминология, абстрактно-логические медитации свободно сочетаются с картинами весьма конкретными. Сказано не просто «все жизни», но — «люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы <…> — словом, все жизни». Астрономические масштабы, грандиозные картины вселенской пустоты и космического холода, однообразный ритм повторяющихся слов («Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто.

Страшно, страшно, страшно») — и рядом домашняя интонация фраз, зримо изображающих всех этих несуществующих: «На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах». Примером такого же рода может служить уже приводившийся нами отрывок из «Дамы с собачкой» («Так шумело внизу…» — см. стр. 113–114).

Отвлеченные спекуляции с идеей в художественной системе Чехова отсутствуют.

Мысль об однолинейности, догматизме абстрактной идеи и неизбежной ее неприемлемости для художника была отчетливо Чеховым осознана и неоднократно сформулирована. Характерно, что наиболее страстно она звучит в его высказываниях о Толстом. «Конца у повести нет, — писал он о „Воскресении“, — а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из Евангелия, — это уж очень по-богословски. Решать все текстом из Евангелия — это так же произвольно, как делить арестантов на пять разрядов. Почему на пять, а не на десять? Почему текст из Евангелия, а не из Корана?» (М. О. Меньшикову 28 января 1900 г.).

Отвлеченная идея, к которой сводится произведение, нехороша в любой форме. Прочитав «По-

слесловие» Л. Толстого к «Крейцеровой сонате», Чехов писал: «Толстой отказывает человечеству в бессмертии, но, боже мой, сколько тут личного! Я третьего дня читал его „Послесловие“. <…> Все великие мудрецы деспотичны, как генералы <…> Итак, к черту философию великих мира сего! Она вся, со всеми юродивыми послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из „Холстомера“» (А. С. Суворину 8 сентября 1891 г.). Категоричность («деспотичность») философских построений отрицается решительно, она не может быть принята даже в нехудожественном творчестве писателя; догматичности толстовского морализаторского максимализма прямо противопоставляются его же «князья, генералы, тетушки, мужики, арестанты, смотрители», «кобылка» из «Холстомера».

Если человек, представляя себе какую-либо картину действительности, будет исходить из предвзятой абстрактной идеи, он рискует сильно ошибиться. Герой рассказа «Жена» знает, что в деревне Пестрово голод. Он составил себе представление о том, что происходит там. Но вот он попадает в эту деревню. Что же он видит? «Мальчик возит в салазках девочку с ребенком, другой мальчик, лет трех, с окутанной по-бабьи головой

и с громадными рукавицами, хочет поймать языком летающие снежинки и смеется. Вот навстречу едет воз с хворостом, около идет мужик, и никак не поймешь, сед ли он или же борода его бела от снега. Он узнал моего кучера, улыбается ему и что-то говорит, а передо мной машинально снимает шапку. Собаки выбегают из дворов и с любопытством смотрят на моих лошадей. Все тихо, обыкновенно, просто. <…> Ни растерянных лиц, ни голосов, вопиющих о помощи, ни плача, ни брани, а кругом тишина, порядок жизни, дети, салазки, собаки с задранными хвостами…»

Дело не в том, что реальность полней и многообразней. Она — совсем не та, она — иная. Истинна, по Чехову, только непредвзято увиденная конкретная картина во всей совокупности ее важных и второстепенных признаков.

Чехов был очень последователен в своей приверженности к конкретному изображению идеи. Даже в чисто теоретических высказываниях, например в изложении своей этической программы и в жанрах, не требующих непременного воплощения идеи в конкретные образы и представления, Чехов делает то же. В известном письме к брату Николаю он говорит: «Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять

сл [едующим] условиям:

Они уважают человеческую личность, а потому весьма снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы… Они не бунтуют из-за молотка или пропавшей резинки <…> Они прощают и шум, и холод, и пережаренное мясо, и остроты <…> Они не уничижают себя с той целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтобы в ответ им вздыхали и нянчились с ними. Они не говорят: „Меня не понимают!“ или: „Я разменялся на мелкую монету!“ <…>

Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства со знаменитостями, рукопожатие пьяного Плевако. <…>

Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу, питаться из керосинки».

Это написано в 1886 году. Этические категории — уважение к личности, размышления об уничижении, суетности и т. п., сформулированные абстрактно, здесь же раскрываются и в конкретных ситуациях, вырастающих до размера сцен («Меня не понимают!» и т. п.).

Отвлеченные формулы приравниваются к реальным ситуациям, предметам; и те и другие

объединяются на равных не только в одном логическом построении, но и в одном синтаксическом целом. «Вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная интеллигенция, которая никак не может придумать для себя приличного образца для кредитных бумажек, которая не патриотична, уныла, бесцветна, которая пьянеет от одной рюмки и посещает пятидесятикопеечный бордель, которая брюзжит и охотно отрицает всё, так как для ленивого мозга легче отрицать, чем утверждать; которая не женится и отказывается воспитывать детей и т. д. Вялая душа, вялые мышцы, отсутствие движений, неустойчивость в мыслях — и все это в силу того, что жизнь не имеет смысла, что у женщин бели и что деньги — зло.

Где вырождение и апатия, там половое извращение, холодный разврат, выкидыши, ранняя старость, брюзжащая молодость, там падение искусств, равнодушие к науке, там несправедливость во всей своей форме» (из письма А. С. Суворину от 27 декабря 1889 г.).

Таким образом, даже в нехудожественных произведениях Чехова общая идея существует только в предметных воплощениях или в тесном соседстве с ними. «Интеллигент», «обыватель»

в таком рассуждении — это не человек вообще, а человек с его бытом, привычками, внешностью. Догматичность абстракций снимается конкретностью бытийной ситуации.

3

Одна из важнейших конкретных форм воплощения идеи — в личности, персонаже, который является ее «выразителем», носителем.

Личностное воплощение идеи создает союз идеи и личности. В литературе существуют разные типологические аспекты этого союза. История русской литературы конца XVIII — середины XIX века — это ее эволюция от исходной точки, когда личность существует только для идеи и полностью поглощена идеей, — к своеобразному равновесию, равноважности изображения развития идеи и личности ее носителя. Характерные, «типические» черты героя, естественно, выдвигают идею в центр внимания (Штольц Гончарова); они существуют для нее, ее обнаруживают и усиливают.

В художественном мире Чехова возникает новый аспект этого союза. Как было показано в главе IV, по законам этого мира даже при простом

высказывании персонажа не менее, чем на самое мысль, внимание обращено на все атрибуты ситуации — место, вещное окружение, позу, жест, тон — со всеми оттенками индивидуального случая. То же происходит и при воплощении идеи в целом. Дается множество «неважных», побочных черт личности, нейтральных идее, в которых идея с необходимостью не высвечивается. В результате создается впечатление, что важна не столько сама идея, сколько поле ее существования — сам человек со всеми посторонними и случайными идее чертами. Не столько сама мысль, сколько ее конкретное бытие; не качество костюма, а манера носить его и сам носитель. В союзе «личность — идея» в мире Чехова важнейшее значение приобретает первое. Следует оговориться, что речь идет о случаях, когда у героя вообще есть четко осознанная идеологическая платформа, — о героях типа Рагина («Палата № 6»), фон Корена («Дуэль»), Якова Терехова («Убийство»), Лиды Волчаниновой («Дом с мезонином»), Саши («Невеста») и т. п.

В отличие от героев Гончарова, Тургенева, Толстого и особенно Достоевского, подобные персонажи в рассказах и повестях Чехова не так уж часты. Гораздо более распространен герой,

отношение к миру у которого не расчленено, идеологически не оформлено. Здесь уже внимание автора переключено на личность и ее бытийность целиком.

В прежних художественных системах в центре внимания были закономерности связи данной личности и именно с данной идеей — выяснялось, как получилось, что идея предприимчивого приобретательства овладела Чичиковым, почему Александр Адуев стал адептом идеи практицизма. Подробно давалась вся совокупность обстоятельств, биография — часто начиная с младенческих лет.

В художественном мире Чехова эта связь не детерминирована, не объясняется, как и почему герой «Рассказа неизвестного человека» стал террористом; лишь в форме его собственных не очень категоричных утверждений говорится о причинах духовного перелома — отрицании прежних идей, «перемене мировоззрения». Личность явлена как данность. Чехов не может служить примером летописца зарождающихся общественных форм. Дается чисто синхронный срез событий; диахрония минимальна.

Жизнь духа сложна, и всякий союз личности и идеи — временный или постоянный — полон

непредугаданностей.

В прежних художественных системах каждое значительное высказывание героя выражало его глубинную сущность, создавало и строило ее. Образцом характерности могут служить реплики персонажей в пьесах Островского, романах Гончарова. Любая ситуация рождает высказывание, глубоко закономерное для персонажа; оно — еще один кирпич в здание его характера.

В художественном мире Чехова утверждение персонажа, даже высказанное в развернутой форме, еще не означает, что оно выражает последнюю добытую им истину, восходит к самому зерну его личности. Это высказывание зависит от случайных условий, в которых он оказался. Как справедливо заметил В. Б. Катаев, «Чехову важно не просто высказать в рассказе то или иное мнение, но показать обусловленность любого мнения, его зависимость от обстановки»[233].

В рассказе «Студент» мысли героя рождаются в такой ситуации: «Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие <…> Пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при

[233] Примечания: 233

Катаев В. Б. Герой и идея в произведениях Чехова 90-х годов // Вестник Московского ун-та. 1968. № 6 (Филология). С. 36.

Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше». Эти мысли не составляют основу убеждений студента — это видно из дальнейшего, когда он думает о том, что «правда и красота <…> всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле». Направление его размышлений определили внешние обстоятельства момента — холод, ветер, потемки.

Сугубое внимание к случайностям судьбы носителя идеи, всем обстоятельствам, не относящимся к ней самой, создает тот эффект, что содержание и логическое развитие самой идеи не мыслится как главное. Противовесом их выступает бесконечное разнообразие бытия, воплощенное в конкретной личности. Идея обнаруживает свою относительность; значительность догматического ее содержания погашается.

4

Для литературы традиционна ситуация, когда идея выявляет свою истинность или (несравненно чаще) ложность, несостоятельность в процессе столкновения с реальными обстоятельствами.

Способы проверки различны.

Эта проверка может не зависеть от воли героя. Таковы многочисленные произведения на тему «утраченных иллюзий» в русской и мировой литературе.

Она может исходить от героя. В такие положения ставит своих персонажей Достоевский. Раскольников хочет убедиться, «смеет» ли он преступить «обычную» мораль. Способ проверки — убийство. У Достоевского не редкость ситуация такого типа, когда герой готов — часто на грани припадка — пустить себе пулю в лоб (как Ипполит в «Идиоте»), только чтобы доказать свой жизненный тезис.

У Чехова есть оба варианта проверки. В «Дуэли» фон Корен собирается на практике осуществить свою идею об «уничтожении слабых». В рассказе «Пари» герой для доказательства своего тезиса просидел пятнадцать лет в добровольном за-

ключении. В «Палате № 6» Рагину предоставлено убедиться на собственном опыте в справедливости своих рассуждений: «Андрей Ефимыч и теперь был убежден, что между домом мещанки Беловой и палатой № 6 нет никакой разницы, что все на этом свете вздор и суета сует, а между тем у него дрожали руки, ноги холодели и было жутко <…> Неужели здесь можно прожить день, неделю и даже годы, как эти люди? <…> Нет, это едва ли возможно. <…> Андрей Ефимыч уверял себя, что в луне и в тюрьме нет ничего особенного <…> и что все со временем <…> обратится в глину, но отчаяние вдруг овладело им, он ухватился обеими руками за решетку и изо всей силы потряс ее». В «Огнях» рассказана история с Кисочкой, показывающая, к каким «ужасам и глупостям» «в практической жизни, в столкновениях с людьми» ведут мысли «о бесцельности жизни, о ничтожестве и бренности видимого мира, соломоновская „суета сует“».

Но ни про один из этих рассказов нельзя сказать, что идея в нем полностью исчерпана или «проверена» в столкновении с реальным миром произведения.

Увидев воочию, что человек может измениться, фон Корен в конце повести, тем не менее,

говорит: «Я действовал искренно и не изменил своих убеждений с тех пор… Правда, как я вижу теперь к великой моей радости, я ошибся относительно вас, но ведь спотыкаются и на ровной дороге, и такова уж человеческая судьба: если не ошибаешься в главном, то будешь ошибаться в частностях. Никто не знает настоящей правды» («Дуэль»). Другой герой отдает пятнадцать лет жизни доказательству идеи, что «жить как-нибудь лучше, чем никак», но в момент, когда этот его долгий искус во имя идеи должен увенчаться наградой, выясняется, что доказательство это мнимое, что за пятнадцать лет мысли его в корне переменились. Теперь он не только не признает «какую-нибудь» жизнь, но презирает всякую, в любых ее формах. «Заявляю вам, — пишет он, — что я презираю и свободу, и жизнь, и здоровье, и все то, что в ваших книгах называется благами мира». Законченная, готовая мудрость опять не дана в руки читателя. Она заменяется другой. Но и в ее устойчивость тоже нет оснований поверить до конца.

В «Огнях» история с Кисочкой совершенно не убедила студента, которому рассказ инженера и предназначался в первую очередь: «Все это ничего не доказывает и не объясняет, — сказал студент

<…>. Я люблю слушать и читать, но верить, покорнейше благодарю, я не умею и не хочу. Я поверю одному только богу, а вам, хотя бы вы говорили мне до второго пришествия и обольстили еще пятьсот Кисочек, я поверю разве только, когда сойду с ума». Она не убедила и второго слушателя — рассказчика, от лица которого ведется повествование: «Многое было сказано ночью, но я не увозил с собой ни одного решенного вопроса, и от всего разговора теперь утром у меня в памяти, как на фильтре, оставались только огни и образ Кисочки. Севши на лошадь, я в последний раз взглянул на студента и Ананьева, на истеричную собаку с мутными, точно пьяными, глазами, на рабочих, мелькавших в утреннем тумане, на насыпь, на лошаденку, вытягивающую шею, и подумал: „Ничего не разберешь на этом свете!“» Мало того. Рассказчик истории с Кисочкой, инженер Ананьев, тоже не убежден — несмотря на многолетнюю опытную проверку — в том, что мысли «о бесцельности жизни, неизбежности смерти» не стоят внимания. Он сам говорит, что они «составляли и составляют до сих пор высшую и конечную ступень в области человеческого мышления». Речь идет, таким образом, не об утверждении или опровержении определенной

идеи путем сведения ее «вниз», к реальности предметного мира; идея не может быть догматически завершена не только в идеальной сфере, но и в своей проекции в сферу материальную. Дело в самом процессе бытия идеи, ее воплощении в конкретной личности. Именно об этом рассказывает Ананьев — что чувствовал он, что делал, когда «находился под гнетом этих мыслей». Важен не столько результат развития идеи в индивидуальной человеческой душе, сколько извилистые пути ее в этой душе, открытой влияниям вещного мира. Таким путем идея сама погружается во все его перипетии, ощущает на себе все его колебания и толчки.

Реальный мир произведения не параллелен развитию идеи, но пересекается с ней, вторгается в ее развитие, прерывает его логическую упорядоченность, вообще обрывает развитие идеи. Масштаб вторжений разный, но они постоянны. Герой «Страха» прекращает свои рассуждения об ужасе перед жизнью не потому, что исчерпал тему. Он «говорил бы еще очень долго». Но — «послышался голос кучера. Пришли наши лошади». Больше к этой теме герою вернуться не удается. В «Ариадне» рассказчик и Шамохин спорят о женщинах. Шамохин излагает целый трактат

— об «отсталости интеллигентной женщины», о воспитании, вырабатывающем из женщины «человека-зверя», о стремлении такой женщины лишь понравиться самцу, чтобы «победить этого самца», и т. д. Но конца этого рассуждения рассказчик так и не узнал. Вторглась весьма обыденная бытовая подробность: «Больше я ничего не слышал, так как уснул». Монолог Астрова о лесах — один из идейно-смысловых центров пьесы — прерван в своей кульминационной точке. «Если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я. Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью, и я… (Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки.) Однако… *(пьет)* мне пора» («Дядя Ваня», д. I). Художник и Лида в «Доме с мезонином» только однажды более или менее подробно излагают свои аргументы. Доспорить не удается, обстоятельства разводят их навсегда.

Представим себе человека, желающего пересечь людную площадь. Кратчайшим путем это сделать невозможно — он будет вынужден останавливаться, обходить других людей, возвращаться вспять перед идущим транспортом и т. п. Путь идеи в художественной системе

Чехова близок к такому движению. Внимание автора равно распределено между путем этого человека и другими людьми, всем тем, что ему встретилось. Внутреннее содержание и развитие идеи приравнено по значимости к ее внешнему существованию. В чеховском мире идея не освобождена от повседневной случайностной материальности, от тех частных обстоятельств, которыми она сопровождена в реальном бытии. В центре внимания — онтология идеи.

Читатель явственно ощущает, что создателя этого мира увлекало не столько изображение самой идеи, сколько сложности ее бытия в окружающем мире. Используя гегелевскую терминологию, можно было бы сказать, что в мире Чехова идея не стремится к осуществлению своего «в себе-и-для-себя-бытия», но всегда остается на почве случайных условий своего мирского существования.

Идея не может быть изъята из того эмпирического бытия, в которое она погружена. Будучи вычлененной, представленной вне обстоятельств бытия, она перестает быть *этой* идеей. Она не существует в чистом виде, вне бытийной сферы.

Идея в мире Чехова в своем внутреннем развитии (см. гл. VI, 1) не приходит к догматической

завершенности. Сопоставление с бытием также не завершает ее, не дает ей ярлыка истины в последней инстанции. Случайностный внешний мир, от которого идея в системе Чехова не может быть отъединена, вторгаясь в ее развитие, лишь прерывает, тормозит это развитие. Идея испытывает все колебания этого мира, она открыта всем внешним влияниям.

Сходность характера развития идеи и внутри ее самой, и вовне позволяет говорить о незавершенном, колеблющемся, адогматическом характере идеи в художественной системе Чехова.

Догматично у Чехова только одно — осуждение догматичности. Никакая неподвижная, не допускающая коррективов идея не может быть истинной. Даже самая в своих истоках светлая и прекрасная идея, дойдя до своего завершения и воспринятая как абсолют, превращается в свою противоположность.

У Чехова адепт идеи, не признающий поправок, вносимых в нее бытием, прямолинейно следующий ей, всегда ограничен. Содержание идеи не спасает — будь это либерализм, дарвинизм, религия. Герои такого толка наиболее явственно носят на себе печать авторского осуждения (Львов из «Иванова», Власич из «Соседей», Рашевич

из рассказа «В усадьбе»). Любой фанатизм отвратителен — даже фанатизм материнской любви. Не много примеров можно найти в русской литературе, где материнская любовь вызывала бы такую ненависть, как любовь Наташи из «Трех сестер» к Бобику и Софочке.

Адогматический характер идеи — это осуществленный на другом уровне тот же принцип нецеленаправленной, случайностной организации художественного материала, который мы наблюдали в предметном и сюжетном слоях. Уровень идей изоморфен остальным уровням системы.

5

В художественном мире Чехова нет открыто целенаправленного подбора вещей, мотивов, черт характера (см. гл. IV–V). Предметный мир, события, персонажи предстают перед читателем в их индивидуальных, случайностных качествах и сочетаниях. Изображенный мир явлен в нерасчлененной неотобранности.

Всякое искусственное построение, в том числе и художественное, имеет конечную цель и обнаруживает догмат или систему догматов,

руководивших ее создателем.

Степень подчиненности художественных построений общенаправляющей единой мысли различна. Но подчиненность есть всегда.

Абсолютно адогматично единственно само бытие, сама текущая жизнь. Она неразумна и хаотична; и только ее смысл, ее цели неизвестны и не подчинены видимой идее.

Чем ближе созданный мир к естественному бытию в его хаотичных, бессмысленных, случайных формах, тем больше будет приближаться этот мир к абсолютной адогматичности бытия. Мир Чехова — именно такой мир.

6

Описание плана содержания каждого из уровней рассматриваемой художественной системы, выходя за рамки поэтики, оказывается за пределами темы настоящей работы. Поэтому из моментов, относящихся не к структуре, но к самому содержанию идей, рассмотрим лишь некоторые — только для того, чтобы показать, как тесно содержание это связано со структурой идеи.

Так, отмеченные черты структуры самой идеи,

а также ее положение и жизнь в мире чеховского произведения подводят нас к пониманию чеховской системы ценностей (разумеется, имеется в виду система, выявляющаяся в художественной модели мира, а не в высказываниях писателя, сделанных в нехудожественных произведениях — письмах, статьях, фельетонах).

Эта система исключает абсолютизацию чистой идеи, ибо такая идея внутри себя всегда таит опасность догматической завершенности.

Адогматична только конкретность, только феномен бытия.

Такую конкретность представляет носитель идеи. Поэтому не идея, а он сам — центральная категория чеховской системы ценностей.

Для Чехова важна в первую очередь личность, ее внутренняя субстанция (как сказали бы теперь — экзистенция). Зависимость же этой субстанции от высказываемых человеком мыслей, от доктрины, к которой он примыкает, весьма относительна. И высказывания, и идеологическая платформа определяются бесчисленным множеством случайностей бытия (ситуацией, настроением, общим временным состоянием психики и т. п.). Все это может вообще не затрагивать ядра личности. Это ядро, сущность личности

выявляется трудно. Человек в реальном мире не может проявить ее свободно. Она окружена, заслонена, затемнена внешними обстоятельствами и предметами бытия. Поэтому в художественном мире Чехова она предстает перед читателем не в своем чисто-субстанциональном виде, но вместе с «тряпьем жизни», в окружении вещей и явлений этого случайностного мира (см. гл. IV); она лишь просвечивает сквозь толстый слой этих вещей. Между тем только сущность личности — единственная мера всего.

В идейных столкновениях персонажей если не носителем истины (таких героев нет у Чехова), то более других приближающимся к ней всегда является не тот, чья логика строже и идея обоснована убедительней, а тот, чьи чисто человеческие качества вызывают большую симпатию автора. Программа Лиды из «Дома с мезонином» («На прошлой неделе умерла от родов Анна, а если бы поблизости был медицинский пункт, то она осталась бы жива»; «Нельзя сидеть сложа руки. Правда, мы не спасаем человечество и, быть может, во многом ошибаемся, но мы делаем то, что можем, и мы правы») гораздо разумнее, чем позитивные фантастические идеи художника, убежденного, что истина была бы найдена очень

скоро, если бы «все мы, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собою труд, который затрачивается вообще человечеством на удовлетворение физических потребностей», ибо «на каждого из нас, быть может, пришлось бы не более двух-трех часов в день». Но авторское сочувствие, безусловно, на стороне художника, и эти симпатии вызваны свойствами его личности вне зависимости от исповедуемых им идей. Точно так же холодное отношение к Лиде зависит прежде всего от ее человеческих качеств (и здесь на первом плане — система догматов, которыми она руководствуется в своем жизненном поведении, всегда зная, что хорошо и что плохо).

Мисаил Полознев в «Моей жизни» прав не в своих идеях опрощения (конечного решения по этому вопросу Чехов не дает), а в том, что в конкретных жизненных ситуациях поступает более нравственно, чем его оппоненты: отец, тесть — инженер Должиков, бывшие друзья.

Прозрение героя «Жены» началось тогда, когда он понял, что дело не в таком или ином осуществлении идеи, вокруг которого идет борьба между ним и женой, — «весь секрет не в голодающих, а в том, что я не такой человек, как нужно». Хрущов

в «Лешем» говорит: «Глядите мне в глаза прямо, без задних мыслей, без программ, и ищите во мне прежде всего человека» («Леший», д. II). «Я хочу, — говорит герой „Скучной истории“, — чтобы наши жены, дети, друзья, ученики любили в нас не имя, не фирму и не ярлык, а обыкновенных людей».

В наиболее остром виде проблема «человек и идея» ставится в одном из рассказов середины 90-х годов. Каково же это соотношение применительно к самой высокой идее — идее бога? «Веровать в бога не трудно. В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, Вы в человека уверуйте!»[234] («Рассказ старшего садовника»).

Далее в том же рассказе обсуждается еще более крайняя форма этой проблемы: личность человека выше не только непретворенной идеи, но и осуществленной, деяния. На одну чашу весов кладется воплощение идеи зла — убийство, на вторую — сам человек.

Судьи и жители города, несмотря на очевидные вещественные улики, не признали обвиняемого

---

[234] Примечания: 234

Эта фраза была исключена цензурой при публикации рассказа в «Русских ведомостях» (1894. 25 декабря. № 356), и точное место ее в тексте рассказа до сих пор неясно.

виновным в убийстве святого человека — доктора, потому что нельзя допустить мысли, «чтобы мог найтись человек, который осмелился бы убить нашего друга доктора! Человек неспособен пасть так глубоко!» Проблема так формулируется «старшим садовником»: «Я всегда с восторгом встречаю оправдательные приговоры. Я не боюсь за нравственность и за справедливость, когда говорят „невиновен“, а, напротив, чувствую удовольствие. Даже когда моя совесть говорит мне, что, оправдав преступника, присяжные сделали ошибку, то и тогда я торжествую. Судите сами, господа: если судьи и присяжные более верят человеку, чем уликам, вещественным доказательствам и речам, то разве эта вера в человека сама по себе не выше всяких житейских соображений? Эта вера доступна только тем немногим, кто понимает и чувствует Христа».

Общие взгляды, общая доктрина, объединяющая группы людей, не несут в себе, по Чехову, зерна исторического прогресса. Такое зерно заключает в себе лишь отдельная личность, свободная от догм своего клана. И тогда уже безразлично, к какой социальной группе эта личность принадлежит по рождению.

Эта позиция подтверждается и внехудоже-

ственными высказываниями Чехова: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр. Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало» (И. И. Орлову, 22 февраля 1899 г.).

7

Второй момент содержания, который мы рассмотрим в свете структуры художественного мира Чехова, — это характер чеховского идеала.

Следует сделать одну существенную оговорку. В такой принципиально адогматической модели мира, как чеховская, понятие «чеховский идеал» очень условно. Оно означает лишь то, что этот идеал наиболее часто обсуждается в чеховских произведениях и что ему отдано авторское сочувствие. Сочувствие, но не более — автор нигде открыто не провозглашает его от своего имени и не присоединяется явно и полностью к герою, этот идеал декларирующему.

Представление человека в художественной системе Чехова в целостности его внутреннего и внешнего, невозможность выборочного изображения лишь наиболее важного, но изображение в человеке всей случайностной совокупности его предметного и духовного, тесное взаимодействие идеи с вещным миром, ее, пользуясь выражением Гоголя, «прикрепление к земле и к телу», — все это предопределяет идеал человека, в котором предметно-телесное и вещное занимает место совершенно особое.

В противовес, например, Достоевскому, которого в сфере идеала нимало не занимали конкретно-онтологические формы, но лишь категории духа, в идеале Чехова предметно-телесное и духовное равноценны.

В монологах героев и в повествовании авторской ориентации (см. гл. II, 1, 3; гл. III, 5) как идеал предстает человек, с высокой духовностью сочетающий здоровье, изящество, воспитанность и т. п.

«…там мягче и нежнее человек; там люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны. У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства…»

(«Дядя Ваня», д. I).

Равноважность духовного и физического — вплоть до манер человека и его предметного окружения — постоянно подчеркивается и при изображении картин отрицательных, обратных идеалу: «Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят „ты“, с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало. Все серьезны, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют, а между тем громадное большинство из нас, девяносто девять из ста, живут как дикари: чуть что — сейчас зуботычина, брань, едят отвратительно, спят в грязи, в духоте, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота…» («Вишневый сад», д. II).

Наиболее афористически-обнаженно представление о равнозначимости внутреннего и внешнего выражено в известных словах Астрова из пьесы «Дядя Ваня»: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» (д. II). «Высокие» стороны идеала («душа и мысли») приравнены к «материальным», опущены до уровня почти гигиенических требований, что и определило общепонятность этого

высказывания, ставшего широко популярным, как и некоторые другие афоризмы героев Чехова, украшающие парки, клубы.

Идеал, который постоянно обсуждается в произведениях Чехова, разумеется, не исчерпывается этими афоризмами. Он гораздо глубже.

Для Чехова важен не только абстрактно-духовный идеал человека. Ему важен человек в целом — он сам и тот предметный природный мир, в котором человеку предстоит жить.

Во времена Чехова — и даже много позже — ценность такого идеала не осознавалась, в сравнении с другими он выглядел слишком утилитарным и «земным».

Но в жизни человечества наступил период, когда необходимость спуститься на землю стала очевидной всем.

Настало время, когда все успехи медицины более не в состоянии заслонить истины: человек XX века стал болезненнее своих предшественников на планете. По данным ЮНЕСКО, в мире в последние десятилетия в десятки раз увеличилось число нервных и психических заболеваний; в потомстве оно растет в геометрической прогрессии. Духовное здоровье наций теперь как никогда зависит от здоровья физического, и отношение

современного человека к его собственному здоровью из области личной переходит в сферу общественной этики.

Еще более остро в XX веке перед человечеством встал вопрос о судьбах живой природы.

Зеленый массив Земли неуклонно сокращается. Когда-то города, дороги, заводы, аэродромы были лишь пятнами на зеленом лике планеты. Теперь пятнами видится нетронутая природа. С усовершенствованием средств изъятия и переработки природных продуктов невиданно возросли масштабы выброса этих продуктов — уже в виде отходов — на Землю и в ее воздушный бассейн (отработанные газы всех видов двигателей и топок, отбросы химических заводов). Все более загрязняется Мировой океан нефтепродуктами и неуничтожаемыми синтетическими плавучими отходами. Во время путешествия на «Ра» в 1969 году Тур Хейердал и его товарищи увидели потрясающие картины — океан, загаженный всевозможным мусором (этого не было еще 20 лет назад — во время первого путешествия ученого на «Кон-Тики»). Гибнет животный мир; десятки видов исчезли совсем, и их никогда уже не увидят грядущие поколения людей.

Меняется состав атмосферы. Первые результа-

ты этого уже начали сказываться. Нарушаются природные биоценозы, единство всех элементов живого и неживого мира планеты, рвутся экологические связи, складывавшиеся сотнями веков. По словам чеховского героя, «и солнце, и небо, и леса, и реки, и твари — все это ведь сотворено, приспособлено, друг к дружке прилажено. Всякое до дела доведено и свое место знает» («Свирель»). Эта великая гармония природы нарушается (не говоря уже о повышающемся уровне радиации, все последствия которого невозможно предугадать). Человек своевольно меняет лик планеты. Проблема выросла до масштабов биосферы в целом.

В 90-е годы XIX века многого из всего этого еще не было, другое было незаметно; ущерб казался временным, небольшим и вполне поправимым.

Среди немногих проницательных, которые по слабым симптомам поставили диагноз начинающейся тяжелой и, возможно, смертельной болезни, угадали и предвидели судьбу планеты, был Чехов.

Еще в раннем его рассказе «Свирель» герой, который лет сорок примечает «из года в год божьи дела», говорил:

«И куда оно все девалось? Лет двадцать назад,

помню, тут и гуси были, и журавли, и утки, и тетерева — туча тучей! <…> Дупелям, бекасам да кроншпилям переводу не было, а мелкие чирята да кулики все равно как скворцы или, скажем, воробцы — видимо-невидимо! И куда оно все девалось! Даже злой птицы не видать <…> Нынче, брат, волк и лисица в диковинку, а не то что медведь или норка. А ведь прежде даже лоси были!»

«И звери тоже, и скотина, и пчелы, и рыба… Мне не веришь, спроси стариков; каждый тебе скажет, что рыба теперь совсем не та, что была. И в морях, и в озерах, и в реках рыбы из года в год все меньше и меньше».

«И леса тоже… <…> И рубят их, и горят они, и сохнут, а новое не растет. Что и вырастет, то сейчас его рубят; сегодня взошло, а завтра, гляди, и срубили люди — так без конца и краю, покеда ничего не останется».

В пьесе «Леший» выведен герой — кажется, впервые в русской литературе, — смысл жизни которого в охранении природы. Он врач, но главным своим делом он считает уберечь от порубки леса и насадить новые.

«Хрущов. Извините, я взволнован <…> Александр Владимирович, я слышал, что третьего дня вы продали Кузнецову свой лес на сруб. Если это

правда <…> то прошу вас, не делайте этого. <…>

Позвольте мне съездить к Кузнецову и сказать ему, что вы раздумали… <…> Повалить тысячу деревьев, уничтожить их ради каких-нибудь двух-трех тысяч, ради женских тряпок, прихоти, роскоши… Уничтожить, чтобы в будущем потомство проклинало наше варварство! <…>

Бред, психопатия… Значит, по мнению знаменитого ученого и профессора, я сумасшедший… <…> Нет, сумасшедшая земля, которая еще держит вас!» (д. III).

В первом действии этой пьесы Хрущов произносит страстный монолог (ставший потом знаменитым по пьесе «Дядя Ваня») о защите леса («Русские леса трещат от топоров…»). В понятие будущего счастья человечества, которое настанет «через тысячу лет», включается сохранение того, «чего мы не можем создать».

В пьесе «Дядя Ваня», переделанной из «Лешего», эти идеи получают дальнейшее развитие. Монолог Астрова в третьем действии (монолог, иллюстрированный картами и диаграммами!) звучит как доклад современного ученого.

«Картина нашего уезда, каким он был 50 лет назад. Темно- и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где

по зелени положена красная сетка, там водились лоси, козы… <…> Теперь посмотрим ниже. То, что было 25 лет назад. Тут уж под лесом только одна треть всей площади. <…> И так далее и так далее. Переходим к третьей части. Картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами; исчезли и лоси, и лебеди, и глухари <…> В общем, картина постепенного и несомненного вырождения <…>».

Будущая прекрасная жизнь «через двести-триста лет» — это жизнь в гармонии с прекрасной природой: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» («Три сестры», д. IV). Природа — это арена деятельности «свободного духа» человека: «Принято говорить, что человеку нужно три аршина земли. Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку. <…> Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа» («Крыжовник»).

Идеал автора не утверждается с непреложностью. Как обычно у Чехова, категорические утверждения этого типа, как и любые другие, оспорены. Астров сам говорит: «и, быть может,

это в самом деле чудачество», но направление авторского сочувствия очевидно.

Автор явно сочувствует тем высказываниям героев, где оценка отношения человека к природе ставится в один ряд с ценностью феноменов духовных. В ночных размышлениях перед дуэлью Лаевский в число своих нравственных преступлений вместе с ложью, равнодушием к страданиям, идеям, исканиям людей, их борьбе включает и то, что он не любит природы и что «в родном саду он за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки». Отсутствие у автора какой-либо иерархии в оценке этих явлений заложено не только в материале, но уже в форме, в синтаксическом строении всего этого отрывка — он представляет собою цепь предложений, синтаксически равноправных: «Грозы уж он не боится и природы не любит, бога у него нет, все доверчивые девочки <…> уже сгублены им и его сверстниками, в родном саду…» и т. д.

В XX веке сохранение природы давно стало — и будет становиться все больше — тем мерилом, которым проверяется нравственный потенциал всякого человека:

— ученого — в том, насколько задумывается он о влиянии своих открытий на будущее планеты;

— деятеля промышленности — в том, в какой степени обеспокоен он воздействием своего предприятия на природу;

— государственного деятеля — в том, насколько озабочен он результатами деятельности первых двух по отношению к природе;

— любого частного человека — в его ежедневных взаимоотношениях с окружающим его растительным и животным миром.

Это давно стало этикой человека нашего времени.

Чехов включил в обсуждаемый идеал то, что считалось утилитарным, возвел это утилитарное в ранг высокой духовности. Он был первым в литературе, кто включил в сферу этики отношение человека к природе.

Как каждого отдельного человека Чехов видел в его целостности, единстве с его вещным окружением, так и будущее человечества он мыслил лишь вместе с судьбой всего того природного мира, в котором человечество обитает.

Его беспокоило будущее уезда, губернии, где было много лесов, водоемов, зверья, а потом не стало.

Его воображение тревожилось будущим всей планеты; его посещали видения пустой Земли,

которая не носит на себе ни одного живого существа и миллионы лет без смысла и цели носится вокруг Солнца в космической пустоте.

8

В сфере идей большого писателя всегда существеннейшее место занимают «вечные идеи» — смысл жизни человека, цель всего сущего, истина, смерть. Всякое великое произведение искусства так или иначе подходит к решению этих кардинальных проблем человеческого бытия и являет миру некий новый, доселе неведомый вариант решения — или постановки — этих вопросов.

Третий — и последний — момент содержания, который хотелось бы рассмотреть в связи со структурой художественной системы, — это то, как изображаются у Чехова идеи такого ранга.

В литературе принципы подхода к проблемам этого рода различны. Художественные системы Толстого и Достоевского, совершенно друг от друга отличные, имеют, однако, то общее, что строится таким образом, чтобы предельно прояснить, «доследовать» эти вопросы. Повествование, предметный мир, фабула и сюжет их произведений строятся так, чтобы в столкновениях героев,

предметных характеристиках, медитациях повествователя возможно более полно раскрыть отношение героя к идее. Вся художественная система устремлена к этой цели.

У Чехова иное. Фабульные ситуации не направлены к цели столь прямо, не выражают авторскую заинтересованность в разрешении проблемы явно.

У Артура Лютера есть замечание: «Герои Чехова обедают, чтобы не рассуждать о боге»[235]. Точнее — им некогда и негде говорить о нем. Персонажи Достоевского включены в ситуации, отобранные таким образом, что они могут в них обсудить, выяснить все, что их мучит. Герои Чехова никогда в такие специальные ситуации не попадают. Они «обедают, только обедают».

Видение человека в его неотделимости от вещного окружения, бытийной оболочки определяет особые формы изображения идей высокого ранга и их жизни в душе героя.

У Толстого с его «диалектикой души», у Достоевского, передвинувшего «действие из внешнего

[235] Примечания: 235

Luther A. Geschichte der russischen Literatur. Leipzig: Bibliogr. In-t, 1924. S. 382.

мира в души и сердца своих персонажей»[236] и стремящегося узреть то, чего не видит никто, нет предела для словесного постижения вечных, крайних проблем человеческой души.

В художественном мире Чехова при решении этих вопросов всегда предполагается некая запредельная область. Автор может дойти лишь до определенной границы; дальше лежит сфера, его словом непостижимая. К ней можно только — с разных сторон — приблизиться. Слово существует только для того, чтобы сказать о существовании этой сферы. Какие-либо спекуляции в ней невозможны.

Для Достоевского и Толстого смерть, бог — не граница. Сплошь и рядом отсюда они только начинают. Чехов здесь кончает. Подводя к некоему пределу, он предоставляет сознание читателя собственному (мистическому) опыту.

Если повествование представить в виде дороги, то чеховское повествование будет такой дорогой, которая после очередного указателя вдруг обрывается. Дальше читателю уже ничто не помогает, он должен рассчитывать только на себя. Каждый идет в зависимости от своих ресурсов — далеко,

---

[236] Примечания: 236
Simons E. Dostoevski. Oxford, 1940. P. 61.

близко — либо остается у конца торной дороги, не шагнув туда, где пути смутны. Может быть, именно поэтому Чехов имеет славу одного из самых доступных писателей. Толстой и Достоевский для своего читателя — Вергилии в высших сферах духа. Они берут читателя за руку и ведут по всем его кругам. В мире Чехова дорога не трудна, знаки, что будет «что-то», внятны всем. Но к этому «что-то» автор твердой рукой никого не ведет.

Авторское слово не может проникнуть в «закрытую сферу». Идея невыразимости словом лежит в основе чеховской поэтики «запредельного». Вместе с Л. Витгенштейном Чехов мог бы сказать: «Чего нельзя формулировать в слове, о том следует молчать». Принцип умолчания — способ адогматического воплощения идей высокого ранга. Он предполагает отсутствие догматического суждения об этих идеях, дает лишь их знаки, канву, по которой каждый делает узоры сам.

В третий период голос повествователя громче зазвучал в произведениях Чехова (см. гл. III); рассуждения, размышления рассказчика захватывают самые сложные и глубокие явления духовной сферы. Но и теперь мысли этого рода выражаются не в логико-философских

или теологических категориях. Они даны как неопределенное, неясное ощущение, это скорее мысль-чувство, чем мысль-идея.

«…ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя…» («Степь»).

«…быть может, им примерещилось на минуту, что в этом громадном таинственном мире, в числе бесконечного ряда жизней и они сила, и они старше кого-то…» («В овраге»).

«Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать» («Невеста»).

В системе Чехова в этой сфере обыденный (прак-

тический) язык, как у Толстого и Достоевского, невозможен. Речь повествователя ритмически организуется. Слово обрастает дополнительными смыслами, по своей семантике приближаясь к стиховому.

В изображении «высокого», «запредельного» в чеховской художественной системе или вообще не допускается слово, или допускается только слово поэтическое. Постижение этих сфер духа передано высокой поэзии.

Теперь, когда основной конструктивный принцип установлен и выяснено его проявление на предметном, сюжетно-фабульном и «идейном» уровнях, пришло время сказать об отношении к этому принципу первого из рассмотренных нами уровней художественной системы — уровня формы — повествовательного.

Существеннейшая черта чеховского повествования — изображение окружающего мира через конкретное воспринимающее сознание. Эта черта прямо связана со случайностным принципом чеховской художественной системы.

В самом деле, мир, описываемый с некоей абстрактной позиции всеведущим автором, является в своем субстанциональном виде. Мир же, увиденный неким наблюдателем, который

далеко не всезнающ и расположение наблюдательного пункта которого зависит от многих, часто неожиданных причин, предстает перед читателем в ракурсах самых случайных. Объект предстает в таком описании, в котором свободно смешиваются детали главные — и неглавные, временные, которые даны только потому, что попали в поле зрения наблюдателя.

Реальный наблюдатель видит мир не в его вневременном качестве, но в каждый момент существования. Он видит не конечный результат процессов, заставляющий в самих процессах видеть и отбирать только главное, решающее для этого результата. Процесс разворачивается на его глазах, являя всю свою случайностную сложность.

Поэтому появление объективного повествования в прозе Чехова в середине 80-х годов — важнейшая веха не только в эволюции самого повествования. Развитие объективного повествования — это одновременно и формирование случайностного принципа изображения. Господство же объективной манеры в 1888–1894 годах знаменовало утверждение этого принципа, который в полной мере мог развиться только на такой повествовательной основе. Дальнейшая

эволюция повествования не повлияла на новый способ изображения — как мы видели, роль реального воспринимающего лица взял на себя повествователь.

Вторая важнейшая черта чеховского повествования — отсутствие авторитетного повествователя — также самым непосредственным образом участвует в создании эффекта случайностности.

В объективном чеховском повествовании второго периода нет того близкого или тем более равного автору лица — того, кто бы выносил приговор, открыто отбирал, обобщал, объяснял, обнажая этим целесообразность построения художественной системы. Эта ситуация не изменилась и в последнее десятилетие чеховского творчества, когда иной стала структура повествования. Ведь повествователь третьего периода — это тоже не тот авторитарный рассказчик, который присвоил бы себе права на полное всеведение и открыто обобщенное изображение.

Все эти главные черты чеховского повествования и есть проявление на повествовательном уровне всеобщего для чеховской художественной системы случайностного принципа художественного построения.

В общем впечатлении, создаваемом худо-

жественной системой, роль повествования уникальна.

Все другие приемы, создающие нужный художественный эффект, дискретны. Каждый из них действует в свой черед. Автор может, дав набор «случайных» деталей или погасив событийность эпизода, на некоторое время оставить изложение свободным от этого приема.

Повествование же не может быть прервано. И именно оно заполняет все «пустоты», возникшие из-за дискретного характера прочих приемов. Оно, в отличие от всех других средств и единственное среди них, воздействует на читателя в каждый момент чтения. Так, «безавторский» характер чеховского повествования второго периода виден не только на каждой странице, в каждом абзаце — но в каждом слове текста, каждым словом он напоминает о себе. И повествование Чехова — первое звено, первое слагаемое того случайностного впечатления, которое будет создано в результате действия всех уровней художественной системы, та прочная, постоянно ощущаемая читателем основа, на которой плетется узор нового видения мира.

Итак, в исследуемой художественной системе обнаруживается изоморфизм всех ее уровней

— повествовательного, предметного, сюжетно-фабульного и уровня идеи. На всех этих уровнях осуществлен единый конструктивный принцип в отборе и организации материала изображаемого мира — новый принцип художественного изображения, введенный в литературу Чеховым.

Заключение

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется…

Ф. Тютчев

Чехов сказал как-то: «Меня будут читать лет семь, семь с половиной». В другой раз, уже более серьезно, он написал: «Пути, мною проложенные, будут целы и невредимы».

Эти пути оказались неизмеримо более перспективными, чем мог предположить кто-либо даже из самых проницательных его современников.

С самого начала критика говорила о фрагментарности, этюдности произведений Чехова, о том, что они только фиксируют непосредственные, мимолетные впечатления, не давая художественных обобщений, и т. п.

Это очень напоминает то, что писали несколько раньше об импрессионистах, и только слабым знакомством российской критики с западноевро-

пейскими художественными течениями можно объяснить, что сходность характеристик не сразу была замечена.

Но наконец слово было произнесено[237]; с тех пор рассуждения об «импрессионизме» Чехова стали общим местом. Это, конечно, не более чем метафора, и она не определяет суть манеры Чехова. Но некоторые общие черты — черты нового художественного видения, — безусловно, были.

К концу 80-х — началу 90-х годов, когда сложилась художественная система Чехова, «классический» импрессионизм уже завершился (в 1892 году вышла первая история импрессионизма — Ж. Леконта, в 1894 году — известная книга Г. Жеффруа). Чехов с новыми течениями в живописи знаком был лишь в их левитановском варианте; в представлениях об импрессионизме

---

[237] Примечания: 237

Первый, кажется, назвал Чехова импрессионистом Д. С. Мережковский в своих лекциях о современной русской литературе, читанных в декабре 1892 г. См. отзывы и отчеты: Петербуржец <Лялин В. С.>. Маленькая хроника // Новое время. 1892. 9 декабря. № 6029; Петербуржец <Лялин В. С.>. Маленькая хроника // Новое время. 1892. 16 декабря. № 6036; Житель <Буренин В. П.>. Напрасные жалобы // Новое время. 1892. 20 декабря. № 6040. Отд. изд. лекций: Мережковский Д. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893.

он вряд ли пошел дальше самых общих[238]. Но и не зная их, он во многом — вполне независимо — шел этими же путями, ибо это были общие пути мирового искусства.

За два месяца до смерти Чехова В. Э. Мейерхольд писал ему: «Вы несравнимы в вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у вас»[239].

Так и вышло. Театральный язык Чехова был нов, непривычен; его критиковали, ему сопротивлялись. Но остановить его воздействие на драматургию, на мировую сцену было нельзя — он неуклонно ее завоевывал. Теперь влияние это общепризнанно; Чехова называют Шекспиром двадцатого века. О его влиянии на их собственное творчество или на мировую драматургию в целом говорили Ж. Л. Барро, В. Вульф, Д. Голсуорси, Д. Гилгуд, А. Миллер, Ф. Мориак, Д. Осборн,

---

[238] Примечания: 238

В Салоне 1891 г., который Чехов посетил в Париже в апреле (см. письмо Чехова родственникам от 21 апреля 1891 г.), импрессионисты выставлены не были (см.: *Hustin A.* Salon de 1891. Paris, 1891; «Le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture (catalogue)». Paris, 1891). В рассказах Чехова новая французская живопись упоминается только однажды — в «Попрыгунье».

[239] Примечания: 239

Литературное наследство. Т. 68: Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 448.

Л. Оливье, Дж. Б. Пристли, Шон О'Кейси, Б. Шоу и многие другие.

В создании нового языка драматургии Чехов был не одинок. Рядом с ним развивалась европейская «новая драма» — Г. Гауптман, Г. Ибсен, М. Метерлинк, А. Стриндберг. Но родоначальником драматургии XX века стал Чехов. Именно его драматургия стала тем кладезем, из которого черпали и черпают все новейшие театральные направления — от символизма до театра абсурда. И дело здесь, безусловно, не в том, что Чехов дал больше, чем кто-либо другой, новых драматургических приемов, но в том, что он продемонстрировал *последовательно* новый тип художественного мышления, отменивший прежние, казавшиеся незыблемыми ограничения, отменивший не в частностях, а в целом.

В европейском искусствознании есть одно положение, с давних пор принятое за аксиому. Охарактеризовать его всего удобнее словами Гегеля. В «Лекциях по эстетике» он говорил, что «частные и особенные черты художественного образа действительно выделяют содержание, которое они должны изобразить. <…> В драматической области, например, содержанием является некое действие; драма должна изобразить, как

совершается это действие. Но люди делают много вещей: разговаривают друг с другом, в промежутках — едят, спят, одеваются, произносят те или другие слова и т. д. Из этого должно быть исключено все, что не связано непосредственно с определенным действием, составляющим собственное содержание драмы, так что не должно оставаться ничего, не имеющего значения по отношению к этому действию. Точно так же в картину, охватывающую лишь один момент этого действия, можно было бы включить множество обстоятельств, лиц, положений и всяких других событий, которые составляют сложные перипетии внешнего мира, но которые в этот момент никак не связаны с данным определенным действием и не служат его характеристике. Согласно же требованию характерности в произведение искусства должно входить лишь то, что относится к проявлению и выражению именно данного определенного содержания, ибо ничто не должно быть лишним»[240].

Это положение незыблемым сохранилось до сегодня. Приведем только два примера из работ современных исследователей. «Всякое индивиду-

---

[240] Примечания: 240

Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. I. М.: Искусство, 1968. С. 24.

альное явление содержит, помимо таких сторон, которые проявляют его внутреннюю сущность, также и множество случайных, не имеющих непосредственного отношения к этой сущности, не раскрывающих ее. Конечно, всякий истинный художник стремится, чтобы таких случайных элементов было в произведении как можно меньше»[241]. «Художественный факт представляет собой исправленный факт жизни. В нем отброшено случайное и второстепенное и, наоборот, собрано существенное, характерное для жизни, тогда как в действительности мы чаще всего встречаемся с фактами, в которых существенное представлено неполно, смешано с чисто случайными элементами»[242].

Искусство Чехова, как мы видели, под эти требования не подходит. Будучи, несомненно, «истинным художником», он, тем не менее, как раз не стремится к тому, чтобы «случайных элементов было в произведении как можно меньше», не исключает «сложные перипетии

[241] Примечания: 241

Виноградов И. И. Проблемы содержания и формы литературного произведения. Изд. МГУ, 1958. С. 172.

[242] Примечания: 242

Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М.: Учпедгиз, 1959. С. 36–37.

внешнего мира» только потому, что они «в этот момент никак не связаны с данным определенным действием», не стремится отбросить все «случайное и второстепенное».

В предшествующей литературной традиции эмпирический предмет получал право быть включенным в систему произведения и стать художественным предметом только в том случае, если он был «значимым для...» — для сцены, эпизода, события, характера.

У Чехова это право приобрел эмпирический предмет, «не значимый для...», не играющий на эпизод, характер, описание. «Незначимый» предмет встал в чеховской модели мира рядом с предметом прежнего типа — характеристическим. Они были уравнены в правах; точно так же были уравнены результативные и нерезультативные ситуации. В литературу были введены *случайные* предмет и ситуация.

Так в художественной системе Чехова было изменено само понятие «собственного содержания», о котором говорил Гегель. В сцену, эпизод может быть включена деталь, ни к ним, ни даже к произведению в целом прямого отношения не имеющая. В прежнем понимании целесообразности такая деталь «не нужна» этой сцене,

этому произведению. Но случайная деталь нужна при новом, гораздо более широком понимании художественной целесообразности. При таком понимании художественно оправданно не только то, что «работает» на произведение, направлено внутрь его, но и то, что направлено *за* его пределы.

«Чеховские» художественные предметы создают незамкнутую, «открытую» структуру, протягивающую множество нитей к внеположенному ей миру, намекают и указывают на него. Они образуют вокруг плотного вещного круга произведения второй, более вещно разреженный, но и несравненно более обширный; они манифестируют мир, лежащий за пределами данной художественной модели.

К искусству нового типа не подходят прежние мерки и афоризмы («ничего лишнего», «деталь — часть целого»); к каким результатам приводит их применение, хорошо видно на примере отзывов современной Чехову критики, а также исходящих из этих же принципов оценок и интерпретаций более позднего времени.

В точных науках, когда выясняется, что для описания какого-то объекта прежний класс понятий недостаточен, его расширяют. Старый класс

понятий этим не отменяется, оставаясь справедливым для своих объектов.

Некоторые художественные системы могут быть поняты только при введении нового класса понятий (Достоевский, многие явления искусства XX века). Художественная система Чехова принадлежит к числу объектов, к которым неприменимы утверждения, аксиоматичные для прежних (и последующих, продолжающих старую традицию) художественных построений.

Творчество Чехова переменило понимание литературного произведения как структуры, где все составляющие устремлены к единому центру — и в каждой ячейке, и во всем построении. Было изменено тем самым и «внутриклеточное» строение литературного произведения, и принципы организации самих микроединств — то есть его строение в целом.

Было изменено представление о том, что может изображаться в литературе. Явление получило право быть изображенным не только в своих субстанциональных чертах, но и во второстепенных, индивидуально-случайных, неожиданно-непредсказуемых, — чертах, всегда имеющихся в предмете или в любой момент могущих в нем появиться во время его существования в текучем

потоке бытия.

Чеховское случайное — не проявление характерного, как было в предшествующей литературной традиции, — это собственно случайное, имеющее самостоятельную бытийную ценность и равное право на художественное воплощение со всем остальным. Особо подчеркнем: равное, но не преимущественное. Нельзя сказать: все внимание автора направлено на случайное. Дело именно в равнораспределенности авторского внимания, в свободном, непредугаданном и нерегламентированном сочетании существенного и случайного.

В числе главных свойств любой художественной модели предшествующей литературной традиции была иерархия предметов, признаков, качеств явления, установленная уже самим отбором материала и подчеркнутая формой его организации.

В чеховской модели мира этой иерархии нет. И когда Чехова называют художником «мелочей жизни» — в противовес живописцам «крупных» явлений, «певцом обыденного» — в противовес художникам, изображающим экстраординарное и высокое, тем самым всего лишь приносится дань традиции.

У Чехова нет преимущественного внимания ни к мелочам, ни к вещам, ни к быту. По законам его художественной системы не может быть отдано предпочтение мелкому или крупному, случайному или существенному, материальному или духовно-идеальному. Великое и малое, вневременное и сиюминутное, высокое и низкое — все рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равнодостойное его. Все слито в вечном единстве и не может быть разделено.

Творчество Чехова дало картину мира адогматическую и неиерархическую, не освобожденную от побочного и случайного, равно учитывающую все стороны человеческого бытия, — картину мира в его новой сложности.

Мир Чехова: возникновение и утверждение

Памяти моего учителя Виктора Владимировича Виноградова

Введение

Если в слова «мир писателя» вкладывать не ныне распространившееся вольное, а терминологическое содержание, то их следует понимать как оригинальное и неповторимое видение вещей и духовных феноменов, запечатленное словесно.

Мир большого художника всеохватен. Он показывает восприятие писателем всех явлений бытия; что не дано прямо, достаточно точно читателем домысливается. И чтобы иметь право считать, что мы описываем действительно мир художника, мы должны представить его основные составляющие: человек, его вещное окружение — природное и рукотворное, его внутренний мир, его действие.

Далеко не безразлично, что описывается в пределах каждой из этих сфер. Представляется, что мироописание предполагает не рассмотрение во всякой из них отдельных частных содержаний (мыслей, этических установок, социального лица персонажа), но выяснение законов построения их, исходя из которых можно сказать: такое-то явление характерно только для мира Толстого, данное противоречие в пределах вселенной

Достоевского разрешено быть не может, в мире Пушкина подобные картины всегда рисуются таким образом. Автор убежден в том, что, лишь установив эти законы, только после этого можно обратиться к конкретному содержанию «образов героев», сюжета, идеи, ибо тогда только можно надеяться, что не произойдет смещения, нарушения масштабов, второстепенное не заслонит главного.

Если говорить об изучении структуры художественного мира, то больше всего здесь сделано поэтикой (в лучших ее образцах). При этом, однако, примеры целостного анализа всего мира писателя назвать весьма затруднительно.

Лучше всего изучены повествование, сюжет, герой. Гораздо менее исследован предметный мир литературы.

Меж тем литература изображает мир в его физических, конкретно-предметных формах. Степень привязанности к вещному различна — в прозе и поэзии, в литературе разных эпох, у писателей различных направлений. Но никогда художник слова не может отрешиться от вещности. Ибо внутренне-сущностное, для того чтобы быть воспринятым, должно быть внешне-предметно воплощено. Анализ мира воплощенных в

слове предметов, расселенных в пространстве, созданном творческой волей и силою художника, представляется одной из важнейших задач анализа художественных произведений. Думается, что предметный мир произведения является не менее важным признаком его индивидуальной характерности, чем слово. Однако если слову посвящено огромное количество исследований, то вещь в произведении еще не стала объектом специального рассмотрения.

Рождение художественного предмета — это объективация представлений художника, это процесс, где мир внутренний сталкивается с проникающим в него внешним и с той поры несет на себе его явственные следы. В этом столкновении реально-эмпирическое имеет преимущество — писатель может говорить только на языке данного предметного мира, только так он может быть понят. Поэтому всякий истинный писатель естественным образом социален: любое надвременное и вечное воплощается им в вещном обличье той эпохи, к которой он принадлежит.

Эмпирический мир состоит из самых различных предметов, он гетерогенен. Мир художественный гомогенен, все вещи, независимо от их изображенного материального качества, подчи-

нены общим принципам и пропитаны единым авторским отношением. Обсуждая с Гёте пейзажи Рубенса, Эккерман говорил: «Разумеется, это только деревья, земля, вода, облака и скалы, но бесстрашный дух творца этих картин здесь наполнил собою все формы, и пусть мы видим ту же знакомую нам природу, но она пронизана необоримой силой художника и заново воссоздана им, в согласии с его духом и пониманием»[243]. Гёте с этим соглашался.

Представление о реальном предмете, попав в сферу действия мощных сил художественной системы, не может сохранить свою дохудожественную сущность. В процессе создания произведения оно поглощается художественным организмом, «усваивается» им. «Зеркально» отраженным является лишь предмет массовой беллетристики, который как бы перенесен нетронутым из эмпирического мира (и вполне представим и в нем). Художественный предмет большой литературы от эмпирического отличен и отделен.

Вещная насыщенность ситуаций у разных писателей различна. Установить, какие предметы оставляет писатель из бесчисленного множе-

[243] Примечания: 243

Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 192.

ства вещей эмпирической действительности, каков критерий этого отбора, какова композиция отобранных предметов и какие эмоционально-смысловые эффекты это создает — все это входит в задачу описания предметного мира писателя в настоящей книге.

Внимательный читатель заметит, что в ней много места уделено простым вещам — изображению в литературе обедов, поездок, купаний, сапог, псов, обыденных разговоров. Это не получилось случайно. Нам кажется, что литературоведение стало несколько высокомерным. Если б некто до знакомства с самими сочинениями Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Толстого стал читать литературу о них, он бы решил, что они писали исключительно о мировых проблемах, «лишних людях» и конфликтах и что мир в его вещности и конкретной вседневной бытовой заполненности не занимал авторов «Евгения Онегина», «Тамани», «Записок охотника», «Бедных людей», «Анны Карениной». И менее всего такая приподнятая позиция пригодна в изучении Чехова.

Никакое явление не может быть понято до конца без картины его возникновения и утверждения. Поэтому начальной задачей является

рассмотрение — в первом приближении — генезиса чеховского художественного мира, его формирования в связи с литературой эпохи.

Проблема соотношения исторического и синхронического анализа была поставлена в отечественной филологической науке еще в 20-е годы нашего века — в работах П. Н. Сакулина, В. М. Жирмунского, А. П. Скафтымова. С большой теоретической ясностью она была сформулирована в работах В. В. Виноградова того же времени: всякое литературное произведение можно изучать в двух аспектах — «функционально-имманентном» (системно-синхроническом) и «ретроспективно-проекционном» (историко-генетическом); подход может быть тем или иным в зависимости от целей изучения; наиболее плодотворным, по Виноградову, является исследование, совмещающее эти подходы в виде последовательных этапов[244].

Новый тип литературного мышления, явленный великим писателем, и в его собственном творчестве, и вообще в литературе возникает не вдруг. Он длительно подготавливается пред-

---

[244] Примечания: 244

Подробно см. в наших послесловиях к кн.: *Виноградов В.* В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976; *он же.* Избр. труды. О языке художественной прозы. М., 1980.

шествующим художественным развитием. Это равно относится как к писателям — «наследникам», завершителям, так и к «новаторам», открыто провозглашавшим свою несвязанность с традицией.

Вопрос о предшественниках и потенциально влиятельных современниках чаще всего ставится в плане установления непосредственного воздействия. Применительно к Чехову в этом смысле можно спросить: что мы знаем о его знакомстве с произведениями Д. Григоровича, И. Тургенева, Н. Успенского, А. Левитова? Что он читал Н. Лейкина? Как относился к П. Боборыкину, И. Ясинскому, И. Морскому?

Вопросы эти нужны и важны; при рассмотрении генезиса писателя они исключены быть не могут. Но рядом с ними, а точнее, прежде них необходимы вопросы, поставленные иначе. Какие способы художественного изображения — общие и частные, касающиеся построения характера и психологического анализа, композиции сюжета и структуры повествования, — какие из них наиболее влиятельны, признанны, актуальны, а какие отодвинуты на периферию литературы тех лет? Что было в это время в литературе? И было независимо от наших сведений

о степени знакомства писателя с тем или иным именем, направлением, школою (сведения эти обычно отрывочны, и никогда нельзя поручиться за их полноту). Разумеется, нас в данном случае будет интересовать не вся панорама поэтики современной литературы, но те ее стороны и качества, которые близки к поэтике исследуемого художника. Как писал А. Веселовский, «поэт связан материалом, доставшимся ему по наследству от предшествующей поры; его точка отправления уже дана тем, что было сделано до него. Всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или другой поэтический род. Чтобы определить степень его личного почина, мы должны проследить наперед историю того, чем он орудует в своем творчестве»[245].

Изучить литературный фон необходимо еще и потому, что невниманье к нему приводит к неточностям, граничащим иногда с историко-литературными заблуждениями. Так, в ряде работ 30-х годов (и некоторых современных) Чехов

[245] Примечания: 245

Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. Пг., 1921. С. 29–30 (приложение).

удостаивается больших похвал за краткость описания в его сценках обстановки, отсутствие развернутой характеристики героя и выявление его психологии в диалоге и т. п. Но все эти черты — общи для сценки 70-80-х годов XIX века.

Отметим еще одно методологически важное обстоятельство. Говоря о наследуемой писателем традиции, мы исходим из положения, что в потоке литературных влияний наиболее существенными являются влияния ранние, «усвоенное предание, доступное до момента усвоения»[246]. Это, разумеется, не исключает роли воздействий поздних (см. о влиянии Л. Толстого в гл. V), но значение ранних сопоставимо с огромной ролью детских и юношеских впечатлений.

С этой точки зрения бóльшую важность приобретает картина потока литературы, на который с робостью смотрел еще неписатель, и того, по которому, отдаваясь течению, плыл дебютант, чем того, в котором уже в своем направлении двигался зрелый художник. Поэтому в настоящей работе литературе 50-70-х годов прошлого века по сравнению с более поздней уделено преиму-

[246] Примечания: 246

Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 33. Подробнее см.: *Чудаков А.* П. Потебня // Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.

щественное внимание.

Великие писатели растут не в одиночку, рядом всегда есть фигуры значительно более мелкие, но, тем не менее, отражающие процессы движения художественных форм эпохи. Пионер изучения массовой литературы в отечественной науке С. А. Венгеров писал: «Совершенно неправильно думать, что именно „большие люди“ всегда прокладывают „новые пути“. Они только углубляют то, что вырабатывает коллективная мысль века»[247]. Здесь справедливо то, что не только большие писатели открывают новые литературные возможности. Но неверно, что они «только углубляют» уже найденное совокупными усилиями. Великий художник, используя добытое предшественниками и современниками, его не просто «улучшает», но на этой основе и в сочетании с другими элементами, уже им самим выработанными, создает новое качество, где прежде известное приобретает принципиально иной смысл.

Важен вопрос о самом понятии «массовая литература». В свое время А. Г. Цейтлин писал, что Достоевский «получил гоголевское наследство

[247] Примечания: 247

Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Т. I. 2-е изд. Пг., 1915. С. XV.

не только непосредственно, но и косвенно через Даля, Гребенку, Михаила Достоевского, Буткова и сотню мелких писателей, которые Достоевскому были, несомненно, известны, им читались, а в массе своей производили на него влияние не меньшее, чем Гоголь»[248]. Если литераторы ранга Я. Буткова и даже М. Достоевского по мере неизбежного расширения круга при изучении всякого большого писателя все же попадают в исследовательскую орбиту, то этого нельзя сказать относительно остальной «сотни мелких писателей». Роль продукции этих литературных работников, «тех безличных производителей, без которых, к несчастью, кажется, не может обойтись ни одна цветущая литература»[249], роль «ежедневной» беллетристики, литературы газет, альманаха «для легкого чтения», «карманной библиотечки для дороги», Reiselekture, роль юмористического журнала в формировании художественного мира писателя до сих пор явно недооценивается. Меж тем без этого не определить степени новизны ни общих, ни частных

[248] Примечания: 248

Цейтлин А. Повести о бедном чиновнике Достоевского (к истории одного сюжета). М., 1923. С. 2.

[249] Примечания: 249

Леонтьев К. Собр. соч. Т. VIII. М., 1912. С. 32.

явлений структуры этого мира, ни его генезиса.

По отношению к Чехову эта проблема приобретает особый характер. Во-первых, ни один из его великих предшественников не взрастал на почве столь развитой «массовой» литературы: 70-80-е годы — по сути дела, момент зарожденья беллетристики, которую много позже назвали этим словом. Именно тогда малая пресса впервые становится действительно массовой; в последующую эпоху этот фон, а затем и фон кинематографа, радио, телевидения уже нельзя не учитывать при изучении какого бы то ни было писателя. Во-вторых, Чехов был не сторонним наблюдателем и читателем малой прессы, но ее работником, ее неутомимым вкладчиком, какое-то время себя от нее не отделяющим, — среди писателей такого масштаба в русской литературе (кроме, пожалуй, Некрасова) случай беспрецедентный. Поэтому связи Чехова с этой прессой особенно сложны; корни его творчества погружены в ее зыбкие и неведомые трясины глубоко. И в-третьих, у Чехова не было влиятельного руководителя или мэтра в большой литературе. Ранний Чехов не ориентировался ни на какую мощную художественную индивидуальность, не примыкал ни к какой определенной литературной школе. Малая прес-

са была для него литературной средой, ареной.

Для целей настоящей работы были обследованы все основные юмористические и иллюстрированные журналы 70-80-х годов: «Будильник», «Стрекоза», «Развлечение», «Осколки», «Иллюстрированный мир», «Зритель», «Колокольчик», «Волна», «Московское обозрение», «Свет и тени», «Мирской толк» и др.; газеты: «Русский сатирический листок», «Новости дня», «Московская газета», «Петербургский листок», «Минута», «Московский листок», «Гусли», «Фаланга» (Тифлис), а также — выборочно — некоторые журналы 60-х годов, печатавшие произведения «малых» жанров: «Модный магазин», «Зритель общественной жизни, литературы и спорта», «Оса», «Северное сияние» и, разумеется, «Искра» и «Гудок».

При изучении генезиса всякого художественного мира особое значение имеет прижизненная критика — мнения современников писателя, высказанные по выходе в свет дебютных его произведений, первые обобщающие суждения о творчестве начинающего, первые подведенные итоги.

Речь идет не о том, что подобные отклики должны быть учитываемы, — это всегда делалось и делается во всяком серьезном исследовании.

Дело в другом.

У современников сознание «нормы» (или неосознанное чувство «общепринятого») гораздо живее, чем у потомков, отягощенных знанием о литературе последующих десятилетий (столетий); всякое новаторство, всякое нарушение традиции современники воспринимают более остро. Первые критики наперебой стремятся подчеркнуть то, что разнит с нею нового писателя. Далее это стремленье заметно утихает — хотя работа писателя не утрачивает своей новизны, а чаще даже обостряет ее. Тон критики становится более умеренным, из нее «вымываются» те сопоставления с нормой (чаще всего нигде не зафиксированной и живущей во всей полноте лишь в подвижном сознании современников), которые для нас наиболее ценны и трудней всего восполнимы. Не менее важной для целей историко-литературного изучения оказывается и другая ситуация, когда критике кажется, что писатель целиком в русле традиции: тогда она фиксирует многочисленные параллели, связи, сходства — все то, что потом восстанавливается с огромными усилиями.

Речь идет, таким образом, о систематическом и целенаправленном сплошном изучении

прижизненной критики и осознании ее как необходимой части историко-литературного анализа и одного из важнейших его инструментов. Теоретическое значение изучения такого взгляда — взгляда изнутри — осознано далеко не достаточно. Недооценивается еще и роль второстепенной, «массовой» газетной критики; меж тем она зачастую отчетливей и резче выражает общераспространенные мнения.

Фронтальный просмотр критики 1883–1904 годов о Чехове, предпринятый автором настоящей книги (использованный в ней лишь в очень незначительной части[250]), позволил уточнить некоторые оценки и непроверенные утверждения (в частности, о непонимании Чехова критикой), выяснить истоки некоторых устоявшихся

---

[250] Примечания: 250

Кроме традиционных важнейших литературно-художественных и театральных журналов, столичных газет были обследованы провинциальные газеты — некоторые из них редко или вовсе не упоминаются в литературе о Чехове: «Амурский край» (Благовещенск), «Волгарь» (Н. Новгород), «Волынь» (Житомир), «Восточный вестник» (Владивосток), «Вятский край», «Екатеринбургские губ. ведомости», «Елисаветградский вестник», «Енисей» (Красноярск), «Кавказ» (Тифлис), «Казанский биржевой листок», «Минский листок» (с 1902 г. — «Северо-Западный край»), «Новороссийский телеграф», «Оренбургский вестник», «Самарская газета», «Саратовский дневник», «Сибирская газета» (Томск), «Ярославские губ. ведомости» и мн. др. Полностью материал сплошного просмотра русской периодики 1883–1904 гг. войдет в подготавливаемый нами библиографический указатель «Чехов в прижизненной критике».

историко-литературных мнений, отчетливее отделить в чеховской поэтике традиционное от нового и яснее увидеть сами новаторские ее черты.

Многие факторы, воздействующие на формирование художественного мира писателя, выходят за собственно литературные границы. Применительно к Чехову сюда относится все, связанное с его медицинским образованием и — шире — влиянием на него всего комплекса естественных наук. Для изучения личности и биографии прежде всего важны такие феномены, как пространственно-предметная среда детства, впечатления смежных искусств (архитектура, театр, изобразительные искусства), те социально-биографические факты, из которых складывалась жизнь в городе детства и юности. Рассмотрение процесса действия всех этих факторов, их иерархия выходит за рамки настоящей работы, поэтому в ней речь шла лишь о том, чтобы их обозначить и поставить в связь с развитием поэтики Чехова.

Изучение истоков — лишь первый этап исследования чеховской поэтики. Вторым является анализ чеховского художественного мира как сложившегося, завершенного и утвердившего себя в русской литературе явления. Пожалуй,

логичнее было бы обратное построение книги, то есть сперва описать художественный мир, а потом — как он возник: сначала убедиться «в самой вещи, прежде чем доискиваться ее причины» (Фонтенель). Однако опасение представить творческий путь писателя как предуготовление к чему-то заранее обозначенному, в виде целеустремленной эволюции без боковых и тупиковых ветвей, заставило отказаться от этой эвристически заманчивой мысли.

Если мир писателя представляет собою единство со своими внутренними закономерностями, целостную систему, то надобно выделить основные элементы, уровни этой системы.

Мы выделяем в художественной системе Чехова следующие уровни, или сферы: внешнего и внутреннего мира, сюжетно-фабульный, сферу героя и сферу идеи. Сюда нужно присоединить и повествовательный (словесный, стилистически-языковой) уровень, лежащий в другой плоскости — или, если угодно, пронизывающий остальные по вертикали, — который в книге специально не рассматривается (его исследованию был по-

священ ряд работ автора 1959–1974 годов[251]). Анализу подвергаются, таким образом, все основные компоненты изображенного писателем мира: вещное окружение человека, он сам, тот событийный поток, в котором он движется, и те идеологические мотивы, которые входят в его жизнь.

Между уровнями художественной системы нет непроницаемых преград и не может быть их. Каждый последующий использует материал предыдущего: сюжет — предметную обстановку, герой — сюжетные ситуации. Иногда связь столь тесна, что разграничение сделать чрезвычайно трудно: микроэпизод, мотив, опирающиеся на предмет, почти сливаются с самим этим предметом.

Однако при всем том уровни обладают известной автономией и собственными категориями, что позволяет рассматривать их отдельно, а так-

---

[251] Примечания: 251

В том числе I часть книги «Поэтика Чехова» (М., 1971). Некоторые главы II ее части тематически совпадают с разделами настоящей книги, но разделы эти новые и схожих старых не вбирают. Однако их и не отменяют, и на некоторых сторонах чеховской поэтики, освещенных там, автор счел возможным уже не останавливаться. С точки зрения хронологии (и генезиса) творчества Чехова новая книга должна предварять прежнюю, в учебных же целях — наоборот. Читатели, преследующие таковые, благоволят сначала обратиться к «Поэтике Чехова», менее загруженной историко-литературными доказательствами.

же производить типологические сопоставления с уровнями других художественных систем.

Важен вопрос о материале сопоставления. Так, возможными, но явно нерепрезентативными для задач исследования были бы сопоставления Чехова, например, с писателями конца XVIII века. Для типологического сопоставления были выбраны более поздние представители русской литературы, создатели оригинальных художественных систем — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Тургенев, Гончаров, Л. Толстой.

Тесная связь между сферами исследуемого художественного мира и наличие общих принципов в организации каждой, а также двустороннее (генетическое и типологическое) рассмотрение одних и тех же явлений обусловили систему перекрестных отсылок в тексте работы. Время написания чеховских произведений указывается при первом упоминании их в главе (за исключением дат главных пьес). Тексты Чехова цитируются по академическому Полному собранию сочинений и писем Чехова в 30 томах (т. 1-18, I–XII. М., 1974–1982); арабскими цифрами обозначается серия сочинений, римскими — писем. Точные библиографические данные о произведениях других писателей и литераторов приводятся

во всех случаях, когда их сочинения давно не перепечатывались или вообще не имеют достаточно авторитетных изданий. Место выхода газет обеих столиц не указывается, провинциальных — в том случае, если оно не видно из названия газеты. Разрядкой отмечены слова, выделенные цитируемыми авторами, курсивом — автором настоящей книги.

Глава первая
Возникновение в прозе Чехова предметного изображения нового типа
1

В развитых, имеющих длительную историю литературах всякий новый тип художественного мышления, кроме истоков общих, восходящих к классическому фонду, имеет свой, ближний исток.

Для Чехова им стала литература малой прессы 70-80-х годов XIX века; взаимодействие с нею прозы раннего Чехова будет предметом подробного рассмотрения в настоящей работе. Однако для того чтобы отчетливее представить черты литературы чеховского окружения, необходимо обратиться к «фонду», к истокам дальним. Это тем более важно, что по некоторым существенным для данной работы проблемам отсутствуют специальные исследования. Это относится прежде всего к проблеме художественного предмета.

Каково же было отношение к предмету в дочеховской литературной традиции, как оно менялось и каким застал его Чехов? Не пред-

полагая осветить подробно эту огромную тему, кратко остановимся на основных этапах развития предметной изобразительности в русской литературе XIX века.

В литературе сентиментализма сам отбор предметов, достойных стать объектом изображения, попасть в художественное произведение, был узок, ограничен рамками «хорошего вкуса» и диапазоном восприятия «сентиментального» автора. Кроме того, в художественно-эстетическую задачу входило не столько воспроизведение собственно реалий, но авторской рефлексии по поводу этих реалий. «В бытии Карамзин, — писал Б. М. Эйхенбаум, — видел не предметы сами по себе, не материальность, не природу, но созерцающую их душу»[252]. В прозе романтиков, при всем ее отличии от сентиментального направления и при наличии «исторического» романтизма, захватывающего в свою орбиту жизнь разных эпох и народов, в конечном счете «социальные условия, специфические качества бытовой обстановки <…> отходили на задний план»[253].

С самых первых шагов русского реализма вещь

---

[252] Примечания: 252
Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 212.

[253] Примечания: 253
Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 503.

вошла в изобразительный его арсенал и больше оттуда не изымалась. Однако жизнь предмета в литературе всего XIX века сложна, она отражает все важнейшие этапы развития литературы в целом.

Постромантическая русская литература первый завершенный образец художественного предмета дала в творчестве Пушкина. Правда, это был именно образец: пушкинское отношение к вещи не имело столь прямого продолжения, как гоголевское. Но художественный предмет Пушкина был важен как эталон, точка отсчета, на которую ориентировались литература и критика всего XIX века. Каковы же основные черты предметного мира пушкинской прозы?

Одна из главных особенностей пушкинского прозаического описания издавна виделась в минимальном количестве подробностей. В объекте ищется главное, все остальное не отодвигается на второй план, но отбрасывается вовсе. «Читая Пушкина, кажется, видишь, — замечал К. Брюллов, — как он жжет молнией выжигу из обносков: в один удар тряпье в золу, и блестит чистый слиток золота»[254]. На сопоставленье напраши-

[254] Примечания: 254
Цит. по кн.: Винокур Г. Культура языка. М., 1925. С. 188.

ваются слова Гоголя, который говорил о себе, что он собирает «все тряпье, которое кружится ежедневно вокруг человека»[255]. «Тряпичная» символика представляется многозначительной, подчеркивая различие подхода к изображению предметного окружения человека. Бытовая вещь и подробность в прозу Пушкина имела доступ еще ограниченный.

Это хорошо видно в его исторической прозе, где реставраторская детализация, казалось, была бы естественной. Не пришлось менять характера предметного изображения и в географически-этнографических описаниях — принцип разреженности существенных сведений в «Путешествии в Арзрум» очень подошел.

Наиболее отчетливо пушкинское видение предметов обнаруживается в пейзаже.

Одна из основных черт прозаического пушкинского пейзажа заключается в том, что число природных феноменов, используемых в нем, исчислимо: время суток, положение светил, состояние атмосферы, общий вид окружающей местности. «Луна сияла, июльская ночь была тиха, изредка подымался ветерок, и легкий шо-

---

[255] Примечания: 255

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. М., 1952. С. 543.

рох пробегал по всему саду» («Дубровский»). Применительно, скажем, к Тургеневу о таком ограниченном наборе не может быть и речи — в каждом новом пейзаже возникают десятки непредсказуемых наблюдений-деталей о состоянии леса в разное время суток («еще сырой», «уже шумный»), посевов, о разных породах птиц, разном виде капель дождя и т. п.

Другое важнейшее свойство пушкинской пейзажной детали — ее единичность. Из каждой предметной сферы дается только одна подробность. О луне или ветре дважды не говорится. Если в описании бурана в «Капитанской дочке» о снеге упоминается во второй раз, то это уже другой снег: не «мелкий», а «хлопья».

Очередная подробность не раскрывает, не поясняет предыдущую. Она — не мазок поверх уже положенной краски, придающий ей лишь новый оттенок, но мазок, кладущийся рядом, добавляющий краску иную; всякая последующая деталь вносит свой, добавочный признак. По мере движения повествования картина не углубляется, но дополняется и расширяется, пейзаж строится не по интенсивному, но по экстенсивному принципу.

Если из двух деталей вторая уточняет и кон-

кретизирует первую, то вторая оказывается по отношению к первой в положении зависимости или, по крайней мере, тесной связанности. Когда же вторая — как в прозе Пушкина — этого не делает, то она ощущается как суверенная и самозначащая.

Мы подходим к важнейшему качеству мира пушкинской прозы — самостоятельности, резкой отграниченности в ней художественных предметов друг от друга — их отдельностности. Главную роль в создании этого эффекта играет в этой прозе явление равномасштабности.

Явление, картина или предмет могут быть изображены двумя противоположными способами: 1) в общем или 2) через одну репрезентативную подробность. Можно сказать: лунная ночь, но возможно и иначе: сверкает бутылочный осколок; можно написать: подул осенний ветер, а можно: затрепетал одинокий лист на голом дереве.

Эти описания — разного масштаба.

Для прозы сентиментализма у романтиков масштаб неважен: «Спят горы, спят леса, спит ратай». У Пушкина — иное: «Буря утихла. Солнце сияло. Снег лежал ослепительной пеленою на необозримой степи» («Капитанская дочка»); «…ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари свети-

лись тускло; улицы были пусты. Изредка тянулся Ванька на кляче своей, высматривая запоздалого седока» («Пиковая дама»). Все подробности обоих пейзажей одномасштабны — будь это детали панорамного охвата (солнце, необозримая степь) или обзора урбанистически-замкнутого (фонари, хлопья снега, улицы, извозчик).

Элементы ландшафта пушкинской прозы — как на географической карте: река или дорога не может быть на ней дана в другом масштабе по сравнению с прочими элементами местности. В крупномасштабный пушкинский пейзаж не может вторгнуться явление мелкое — например, хлопающая ставня или пискнувшая пичужка в огромном засыпающем лесу, как у Гончарова («Обломов»).

Принцип равномасштабности должен быть учитываем при сопоставлении пушкинской прозы со всякой иной. А. Лежнев писал: «Иногда это почти импрессионистическая, почти чеховская деталь: „В лужицах была буря. Болота волновались белыми волнами“ <…> Это сделано по тому же правилу, по которому лунная ночь показана через сверкание бутылочного осколка и тень от

мельничного колеса»[256]. Сходство пушкинских описаний с чеховскими находил и Ю. Олеша. Приведя отрывок из «Арапа Петра Великого» («смутно помня шарканья, приседания, табачный дым» и т. д.), он восклицал: «Ведь это совсем в манере Чехова!»[257] Оба уподобления могут быть оспорены[258].

Ю. Олеша тонко подметил мелодическое сходство и то, что изображение дано как бы в чеховском ключе — через восприятие героя. Но в подобных перечисленьях у Чехова обычно объединены самые разнопланные явления, в том числе непредметные (см. гл. III, § 7). У Пушкина же все подробности из одной сферы и сравнимы как фрагменты той же самой предметной картины.

Детали из примера А. Лежнева тоже нечеховские: буря в луже и болото — явления приблизительно одинакового масштаба. В письме, из которого взяты слова об осколке, Чехов совето-

---

[256] Примечания: 256

Лежнев Л. Проза Пушкина. М., 1937. С. 45.

[257] Примечания: 257

Олеша Ю. Избранные сочинения. М., 1956. С. 427.

[258] Примечания: 258

Как и мнение, что в начале второй главы «Выстрела» «мы попадаем совершенно в чеховский мир» (Чичерин А. В. Идеи и стиль. Изд. 2-е. М., 1969. С. 139). Несмотря на всю «будничность», это — нечеховский мир, и прежде всего из-за одноразмерности подробностей.

вал: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности <…>. В сфере психики тоже частности» (I, 242). Это чрезвычайно далеко от пушкинского видения-изображения — не изощренно-детального, но обобщенно-сущностного, запечатлевающего как в облике вещей, так и феноменов духовных определяющее и главное, без частностей и оттенков.

Одномасштабность тесно связана с пушкинским сущностным литературно-предметным мышлением. Будучи подбираемы по строгому принципу достаточного количества некоей субстанции, предметы не могут сильно разниться.

Повествовательно-описательная дисциплина послепушкинской прозы зиждется на четкости позиции наблюдателя, соблюдении пространственной перспективы (Л. Толстой, Чехов). У Пушкина описание с точки зрения воспринимающего лица строго не выдерживается. Еще М. О. Гершензон писал про изображение спальни графини: «Всего, что здесь перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставлять в своем уме»[259]. Пушкинская равномасштабность не имеет внешнего композиционного обоснова-

[259] Примечания: 259
Гершензон М. Образы прошлого. М., 1912. С. 84.

ния, но внутренний регулятор.

В принципе равномасштабности Пушкин не имел последователей. Изображение предметного мира у Гоголя, Тургенева, Гончарова, Лескова, Чехова — продолжая сравнение — похоже не на строго выверенную карту, а карту, выполненную более свободно; в нужных местах масштаб нарушается — на стоверстной схеме вдруг возникает толстая жила реки, могущая выглядеть так разве что на двухверстке, или рисунок памятника архитектуры, игнорирующий вообще всякий масштаб.

Но для того чтобы этот масштаб стало возможным нарушать, надобно было его почувствовать и найти.

Приписыванье предмету изображенного мира самостоятельной роли, возможность его отдельного существования было важнейшим завоеванием Пушкина, сразу положившим пропасть между ним и хронологически ближайшими литературными соседями — романтиками с предметной размытостью их прозы и поставившим его на совершенно новые литературные и метафизические позиции. Он видел твердые лики вещей.

Пушкинский предмет — объективно сущий

предмет, он утверждается как данность. Онтологическую самостоятельность ему присваивает уже простое, нераспространенное и часто безэпитетное обозначение.

Получив такой «твердый» предмет из рук Пушкина, русская литература могла потом пристально и напряженно, как странный экспонат, разглядывать его в мире Гоголя, сделать его социально значимым в произведениях шестидесятников, свободно оставлять его в любой момент ради сфер более высоких у Достоевского, смогла обсуждать истинность или фальшь окружающего в романах Л. Толстого, дать колеблющийся облик предмета в его спонтанных проявлениях в текучем потоке бытия в прозе и драме Чехова.

2

Тот тип видения предмета, который получил наибольшее развитие в русской литературе XIX века, восходит к Гоголю; это отметил еще А. Григорьев, говоря о многообразном анализе феноменов окружающей действительности, который от него «ведет свое начало»[260].

---

[260] Примечания: 260
Григорьев А. Сочинения. Т. I. СПб., 1876. С. 21.

Различные сферы предметного мира представлены у Гоголя в некотором единообразном виде.

В пейзаже выделяется что-нибудь причудливое, например «береза, как колонна». То же — в урбанистическом пейзаже: дороги — «как фортепьянные клавиши». Ландшафт странен в целом: «Как пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги». Интерьер тоже заполнен какими-то странными предметами: у Коробочки часы шипят так, «как будто вся комната наполнилась змеями»; дом Ноздрева — вообще музей ненужных вещей: каждая чем-нибудь необычна, и все вместе создают впечатление настоящей кунсткамеры. Необычна в гоголевском мире и еда, гастрономия. Индюк величиной с теленка и ватрушка с тарелку и, напротив, лимон «ростом не более ореха», какой-то фрукт — «ни груша, ни слива», ни иная ягода; мадера на царской водке и т. п. — так что кошка, которую, по словам Собакевича, ободрав, подают у губернатора вместо зайца, не выглядит большой неожиданностью на фоне этих удивительных гастрономических натюрмортов.

В портрете — также господство нетривиальных признаков. Хозяин лавки выглядит так, что «издали можно было подумать, что на окне стояло два

самовара», грязные ноги у девчонки похожи на сапоги; множество необычных черт в известнейших портретах помещиков из «Мертвых душ».

Многие предметные картины начинаются с географического описания, исторической справки, сообщений о мнениях местных жителей и т. п. (см. начала «Тараса Бульбы», «Невского проспекта», «Мертвых душ»).

Вся эта добросовестная обстоятельность своим пристальным вниманьем к внешним формам предмета, акцентированием всего необычного, экзотического, редкого являет собою подход с позиций своеобразного литературного этнографа, который наблюдает некий необычный мир и пытается подробнейшим образом его запечатлеть. Не случайно гоголевские приемы оказались так ко двору авторам «физиологии» с их задачами социальной этнографии. В гоголевских описаниях делается все, чтобы показать необычность, удивительность каждого предмета; уже здесь начинает рождаться впечатление необычности изображенного мира в целом.

Но оно все время усиливается еще с другой, количественной стороны — постоянно ощущается стремление показать, продемонстрировать как можно больше реалий изображаемого мира,

пользуясь всяким поводом.

В «Мертвых душах» ни одна из реалий, которую хотя бы краешком захватывает в своем развитии фабула, не упущена и не оставлена втуне — достаточно вспомнить знаменитые описания обиталищ Коробочки, Плюшкина, Манилова, кушаний на балах, вечеринках, в трактирах, деталей внешности и туалета всех персонажей великой поэмы.

Однако Гоголь применяет специальный прием, который необычайно расширяет рамки изображаемого мира, включая в него огромный дополнительный вещный (и не только вещный) материал. Например, речь идет о платье, про которое предполагается, что оно «как-нибудь прогорит во время печения праздничных лепешек со всякими пряженцами или поизотрется само собой». Сообщение можно было бы закончить на слове «печения» или, по крайности, «лепешек», что явствует из следующей фразы: «Но не сгорит платье, не сотрется само собою, бережлива старушка». Уточнение, что именно могло бы печься, дается к факту несуществующему. «День был <…> светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого

по воскресным дням». Подчеркнутая фраза уводит совершенно в сторону, живописуя уже сам быт гарнизонных солдат, первоначально попавших в картину единственно в колористических целях.

Автор как бы пользуется любым, хоть чуть подходящим случаем, чтобы развернуть перед читателем еще одну картину своего мира и живописать ее.

Пушкин скупо расставляет предметы на пути своей стремительно катящейся фабулы. Гоголевский вещный мир самозначащ, его предметы имеют собственную ценность, собственную «пластическую красоту»[261].

Особое место занял предмет в поэтике натуральной школы. Наследуя и распространяя гоголевские предметно-изобразительные принципы, натуральная школа использует предмет не только в качестве средства обрисовки внешности данного героя или конкретной ситуации («сюжетный» предмет — ср. «Историю двух калош» (1839) В. А. Соллогуба), но и в более широких целях: для изображения жилища, города, профессиональ-

[261] Примечания: 261

Григорьев А. Указ. соч. С. 16. Подробнее см.: *Чудаков А.* П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность (К 175-летию со дня рождения). М., 1985.

ной или этнической группы, обрисовки некоего уклада — без первостепенной обращенности всех предметных интенций только на самого персонажа или фабулу.

Предмет получает известную автономию; он выходит на авансцену сам.

Как часто бывает в литературе, новая тенденция была подхвачена и иногда доводилась до утрировки. С обычною своей чуткостью эту черту отметил П. В. Анненков. В «Заметках о русской литературе 1848 года» он обращает внимание на описание Я. П. Бутковым выглядывавших «из-под длинной чуйки» сапог: «Один сапог скромный, без всякого внешнего блеска, был, однако ж, сапог существенный, из прочного, первообразного типа сапогов выростковых; он стоял с твердостью и достоинством на своем каблуке и только резким скрыпом проявлял свой жесткий, так сказать, спартанский характер; другой сапог <…> был щегольский, лакированный сапог, блистал как зеркало, но имел значительные трещины» и т. д. Приведя целиком это пространное описание, критик замечал: «Мы <…> могли бы привести множество других, в которых не оставлено ни малейшего сомнения в уме читателя касательно цвета подошв у обуви, каждого гвоздя в стене и

каждой посудины в комнате. Другое дело, определяет ли это насколько-нибудь личность самого владетеля вещей. Ответ известен заранее всякому, кто наблюдал процесс, которому следуют великие таланты, когда рассматривают человека в его внешней обстановке. Но не всё целиком берут они от последней, а только те ее части, которые проявили мысль человека и таким образом получили значение и право на заметку. Помимо этого коренного условия, чем более станете вы увеличивать списки принадлежностей, тем досаднее становится впечатление»[262].

Но какому способу изображения противопоставляет Анненков «анализ бесконечно малых», не имеющих отношения к целому? Это хорошо видно из этой же и других его статей близкого времени. «Он обращает в картину случай, — пишет критик об авторе „Записок охотника“. — <…> В каких нежных оттенках и умно рассеянных подробностях выражаются у него люди и

[262] Примечания: 262

Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Т. П. СПб., 1879. С. 31. Не о тех ли самых сапогах упоминает и А. Григорьев в своей статье «Русская литература в 1851 году», говоря о Буткове «и иных, у которых, наконец, сапоги получают физиономию и являются фантастическими существами»? (Сочинения Аполлона Григорьева. Т. I. СПб., 1876. С. 19).

события»[263]. В этой же статье говорится о Григоровиче: «Ни на минуту не выпускает он из виду главное лицо и постепенно собирает около него определяющие его подробности»[264]. «Тут уже нет ни одной подробности, — писал критик о Тургеневе несколько лет спустя, — лишней или приведенной как пояснение и дополнение предыдущих <...>. Каждая подробность тщательно обдумана и притом еще, можно сказать, переполнена содержанием»[265].

С позиций классической эстетики новые предметно-изобразительные тенденции литературы особенно резко бросались в глаза.

3

60-е годы изменили карту литературы. Исследование жизни «низших классов» и «воспроизведение народного быта в литературе»[266]

---

[263] Примечания: 263
Там же. С. 41.

[264] Примечания: 264
Там же. С. 42.

[265] Примечания: 265
Там же. С. 87.

[266] Примечания: 266
Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. VI. М.; Л., 1963. С. 66.

осознавались как одна из центральных задач. Демократическая проза шестидесятников расширила социальный диапазон художественного изображения.

Эстетика шестидесятников (еще мало исследованная как *эстетика),* полемически направленная против канонов предшествующего этапа литературного развития, предопределяла новое отношение к допустимому в литературе — как в тематическом, так и в формально-художественном смысле. «Беллетристика заговорила каким-то новым, совершенно отличным от прежнего языком», — писал М. Е. Салтыков-Щедрин[267]. Существенной чертой литературы 60-х годов было «отсутствие слога», установка на неприглаженную, «необработанную» речь. Эту черту отметил еще Чернышевский, говоря, что Н. Успенский пишет, «не заботясь как будто ни об остроумии, ни об изяществе <...>. Рассказ его идет как попало, без всякого уважения к обязанности вознаградить хотя бы слогом за бесцеремонность относительно содержания»[268]. Как замечал позже Н. К. Михайловский, «эта молодежь наносила

---

[267] Примечания: 267

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 9. М., 1970. С. 7.

[268] Примечания: 268

Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1950. С. 856.

оскорбление действием всем традиционным, привычным формам беллетристики»[269]. Как всегда, при такой ломке традиционных форм и норм открывались новые литературные возможности.

В прозе сентименталистов, романтиков, даже в пушкинской прозе существовали определенные эстетические ограничения в отборе предметов, «годных» для изящной литературы. Вплоть до середины 30-х годов «накладывался запрет на воспроизведение „низких“, „грязных“ сторон литературных предметов <…> и вместе с тем устанавливалась строгая цензура в выборе самих словесных символов»[270]. Гоголь, а затем натуральная школа расширили этот список, впустив в него «грязную» натуру.

Шестидесятники восприняли ту предметно-тематическую направленность натуральной школы, о которой Белинский писал: «Прежние поэты представляли и картины бедности, но бедности опрятной, умытой <…>. А теперь! — посмотрите, что теперь пишут! Мужики в лаптях и

---

[269] Примечания: 269

Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 319.

[270] Примечания: 270

Виноградов В. В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 145.

сермягах, часто от них несет сивухою, баба — род центавра, по одежде не вдруг узнаешь, какого это пола существо; углы — убежища нищеты, отчаяния и разврата...»[271] Но, унаследовав эти черты, шестидесятники их многократно усилили, окончательно разрушив всякую предметную нормативность и сделав принципиально возможным включение в художественное произведение любого предмета, связанного с жизнью их героев. Отчетливо сформулировал эту позицию Н. Г. Помяловский в предисловии к неоконченному роману «Брат и сестра» (1864), сопоставляя писателя с врачом, изучающим «сифилис и гангрену». Сходно позже формулировал задачу Г. И. Успенский, говоривший, что писателям необходимо «спуститься в самую глубь мелочной народной жизни», «надо самим черпать все что ни есть в клуне, в хлеву, в амбаре, в поле» («Власть земли»).

Роль вещи в бытии людей того социального слоя, который преимущественно изображают шестидесятники, необычайно велика — от нее зависит здоровье человека, сама жизнь. Герой слит со своим хозяйством, избой, двором, санями,

---

[271] Примечания: 271
Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. X. М., 1956. С. 297.

зипуном. Одежда не внешняя примета — она часть существования, характер этого существования объясняющая: «Головотяповка со своими сараями, закопченными избами и овинами утопала в сугробах. На реке у почерневшей проруби стояли бабы с толстыми, завернутыми в тряпки ногами» (Н. В. Успенский. «Зимний вечер», 1861). Все эти «тряпки» — необходимая сторона жизни героя и необходимый элемент данного изображенного мира.

Резкое изменение социального угла зрения автора-повествователя ввело в круг изображения многие новые предметы. Об этом не раз писалось, но когда об этом говорят, то почти всегда имеют в виду предметы крестьянского быта. Между тем не менее показательным является изображение предметов собственно не новых, однако таких, которые в своем вещно-материальном качестве в литературе раньше не выступали. Такова, например, в рассказе А. И. Левитова газета, про которую по деревне ходят самые фантастические слухи — например, что она «по ночам будет шастать» и ее один мужичок собирается вдребезги «расхлопнуть». Одна баба просит продать ей газету. «– На что тебе? — спросил обрадованный было дьячок. — Ведь ты грамоты не знаешь? — Я от

живота… Сказывали, что с вином ее дюже, будто бы, хорошо от живота…» (А. Левитов. «Газета в селе»).

Для предметного изображения в прозе шестидесятников характерна черта, которую условно можно было бы определить как уравнивание живого и неживого.

Бестиализация и опредмечивание людей и, напротив, одушевление предметов вошли в русскую литературу с Гоголем; особенно часто к этому приему прибегали авторы «физиологий». В качестве примеров напомним портрет Якова Торцеголового у Даля, «составленный из пяти животных»: верблюда, волка, пса, хомяка и бобра-строителя («Денщик», 1845), или обращения автора к самовару в очерке И. Т. Кокорева «Самовар» (1850), или некрасовского «зеленого господина», наружность которого напоминает «полуштоф, заткнутый человеческой головой вместо пробки» («Петербургские углы», 1845). Однако у шестидесятников, по видимости, схожий прием носит совершенно иной характер. Героиня сцен Н. Успенского «Работница» (1862) Аксинья «любила ворчать <…>. Но эти ругательства никогда почти не относились к людям, а всегда к животным, с которыми она постоянно имела де-

ло, или к неодушевленным предметам, например к корыту и т. д.». Одушевление предмета выглядит не авторским изобразительным приемом, тропом, то есть феноменом литературным, но частью мировосприятия героини, характеризует ее ориентировку в действительности. Точно так же все смешивается в помраченном сознании левитовского героя — с ним как равный собеседник разговаривает сначала фонарь, затем «согласным хором» отвечают «обывательские собаки» («Погибшее, но милое созданье»). В многократно цитированном, начиная с Чернышевского, диалоге из «Обоза» (1860) Н. Успенского это служит источником особенного своеобразного комизма, основанного на таком уподоблении: «Два мужика у печи сидели друг против друга и говорили:

— Примерно ты будешь двугривенный, а я четвертак… этак слободней соображать…» Один из героев «Разорения» (1869) Г. Успенского беседует с тараканом, с неодушевленными предметами — например кульком с капустой. «Кулек с кочнями долго и внимательно выслушивал ропот Михаила Ивановича…»[272] Предмет входил в существование героя, в его мир на равных со

[272] Примечания: 272

Ср. рассказ Чехова «Тоска» (1886), где разговор героя с лошадью является кульминацией сюжета.

всем живым.

Для выяснения характера предметного мира писателя или отношения к предмету какой-либо определенной литературной эпохи большое значение имеет такой традиционный изобразительно-предметный сегмент текста, как пейзаж.

Можно сказать, что пейзаж шестидесятников, при всех их индивидуальных различиях, противопоставлен пейзажу предшествующей литературной традиции в целом. И дело даже не в том, что, например, у Н. Успенского «рисуется угрюмая, тоскливая природа» и «очень редко встречаются зарисовки жизнерадостного, бодрящего пейзажа»[273], хотя это само по себе справедливо. Дело в отсутствии стороннего, наблюдательского отношения к природным явлениям как у героев, так и у самого повествователя. Природа — не фон, но место их жизни и труда. Таков, как правило, деревенский и урбанистический пейзаж у Г. Успенского, данный также соотносительно с жизнью и повседневными нуждами его героев. Для них природа, ее жизнь, ее явления — это то, с чем они связаны и от чего зависит их существованье: «Заморенный городом,

[273] Примечания: 273

Покусаев Е. Н. В. Успенский // Успенский Н. Повести, рассказы и очерки. М., 1957. С. 16.

Михаил Иванович благоговеет перед природой, как не может благоговеть деревенский житель <…> Но <…> на каждом шагу попадались вещи, где Михаилу Ивановичу выглядывал чужой труд, потраченный без толку» («Разоренье», 1869). От подобных мыслей не может освободиться даже «посторонний наблюдатель» в «Провинциальных эскизах» (1866); окрашенные в более общие эмоциональные тона, его мысли, однако ж, текут по тому же руслу.

Но выберем противоположный пример. Повесть Слепцова «Трудное время» начинается с пейзажа почти тургеневского: «Сквозь жидкий дубняк и орешник беспрестанно то там, то сям проскакивали лучи покрасневшего солнца, по верхушкам птицы порхали. Лес зардел, стал все мельче да мельче, солнце разом выглянуло над кустарником…»

Пейзаж нацелен на собственно живописное изображение; социальные приметы в конце («почерневшие скирды», «помещичий дом») минимальны. Однако завершается пейзаж сценой, корректирующей только что данную картину во вполне определенном крестьянско-экономическом аспекте: «– Экое место! — вслух сказал проезжающий. — Место потное, — от себя за-

метил ямщик. — Годом бывает, сена родятся богатые…»

В рассказе Н. И. Наумова «У перевоза» (1863) в вечернюю картину, целиком построенную на игре света, вдруг вторгается мотив из совершенно другой сферы: «Сумрак постепенно охватывал предметы, сливая их в одну непроницаемую массу. На противоположном берегу кое-где на плотах и барках засверкали огоньки, разведенные бурлаками для варения скудного ужина, и красные полосы света ложились от них по реке. Над лугами белой волнующейся пеленой носился туман». Или — в более позднем его же рассказе: «– Какие благодатные места у вас, — сказал я, любуясь на снеговые горы Алтая с бледно-розовыми вершинами <…> — По этим местам только жить бы да жить нашему брату, а <…> мается народ-то…» («Паутина», 1880).

Даже у А. И. Левитова, наиболее тяготеющего к современной ему традиции изобразительного и поэтического пейзажа и находившегося под влиянием то гоголевской, то тургеневской манеры, эта тенденция ощутима достаточно явственно. Пейзаж, начатый с «прозрачных, летучих тучек», «огненного шара солнца», заканчивается описанием «убогой бобыльей избенки», у которой свет

этого солнца «нисколько не подкрашивал ни ее треснувших глиняных стен, ни черной растрепанной крыши» («Соседи»).

Читателю не дано забыться: редкие традиционные описания природы нечувствительно переходят в характерную для шестидесятников социальную плоскость. Это явление захватило и некоторые направления поэзии — и прежде всего так называемую «некрасовскую школу» (М. Л. Михайлов, В. С. Курочкин, Д. Д. Минаев и др.). Напомним, что почти все эти поэты, как и Г. Успенский, Н. Успенский, Ф. Решетников, Н. Наумов, участвовали в сатирических и юмористических журналах 60-х годов — «Искре», «Гудке», «Будильнике».

Усилиями писателей-шестидесятников такие социально ориентированные описания обстановки вообще и природы в частности сами создали традицию, в 80-е годы уже эксплуатировавшуюся малой прессой. Таков, например, привычный полуфамильярный пейзаж с «социальными мотивами» у И. Мясницкого: «Из-за темной гряды облаков выплыла луна и облила молочным светом поля и тощий кустарник с почерневшими пнями, немыми свидетелями беспощадной эксплуатации господина человека...» («В ярмарку

едут». — В его сб. «Смешная публика» М., 1885).

В пейзаже лишь наиболее отчетливо видна общая тенденция отношения к предмету, проявившаяся и в других сегментах вещного мира — интерьере, портрете.

Укрепляя представление о связи человека и вещи и в этом свете утверждая предмет как прежде всего социальный, шестидесятники одновременно обостряли в литературе внимание к предмету вообще.

4

Общее направление движения предметной изобразительности «посленатуральной» литературы в ее массе[274] было — от предмета изобразительно-социального (социальность — один из элементов, и отнюдь не главный) к социально-изобразительному (социальное — на авансцене). У шестидесятников, более близких к литературной традиции (Слепцов, Помяловский), интенсивность этого процесса была слабее, у дру-

[274] Примечания: 274

Вопрос соотношения с этим общим движением таких творцов самостоятельных художественных миров, как Достоевский, Л. Толстой, — особая проблема. Отметим только, что они не были свободны от его влияния (о Толстом см. в § 5).

гих, демонстративно традиции противостоявших (Н. Успенский), она была выражена резче.

На крайнем фланге этого движения возникла сценка — один из центральных жанров массовой литературы 70-90-х годов (о возникновении и развитии жанра в целом см. гл. II, § 3–5).

Процесс усвоения сценкой новых принципов предметной изобразительности очень хорошо виден на примере литературного пути Лейкина — в недрах творчества «отца сценки» закреплялись и формировались основные ее черты. В его первых, близких к физиологическим очеркам произведениях начала 60-х годов, таких как «Апраксинцы», «Биржевые артельщики» (см. гл. II, § 5), ранних повестях, предмет достаточно живописен; в произведениях «большого» жанра — крупных рассказах и повестях — это качество сохраняется и в 80-е годы. «На столе горит сальный огарок, вставленный в железный подсвечник, и тускло освещает закоптелую внутренность избы <…> В избе душно, пахнет сыростью, махоркой и тулупом. Тишина стоит невозмутимая и лишь изредка прерывается треском сверчка за печкой да падением с потолка на пол неосторожного таракана» («Человек божий». — В сб. «Неунывающие россияне». СПб., 1879). Но постепенно, вместе

с быстро развивающимся в творчестве Лейкина жанром сценки, вещная изобразительность уходит все более и более из его описаний. (На чисто речевом уровне это ощущается в стремлении к сухому, безэпитетному «протокольному» авторскому повествованию, почти лишенному тропов.) Вводимые в описание вещи выполняют функцию социального знака. «Мчались в колясках офицеры в парадной форме, летели на лихачах купеческие сынки в ильковых шинелях и глянцевых „циммерманах“. У подъездов вылезали мундирные чиновники в треуголках. У некоторых из-под шуб выглядывали белые штаны с лампасами» («Новый год. Сцены». — В сб. «Сцены из купеческого быта». СПб., 1871).

Будучи конкретными предметами одежды, обстановки, такие социальные «знаки» имеют фактуру, цвет и в этом смысле обладают известными пластическими и живописными качествами, но совершенно очевидно, что для автора эти их свойства второстепенны и даже третьестепенны: «Народ кишмя кишит на вокзале. Плебс перемешался с аристократией. Белеется фуражка кавалергарда, и блестит ярко наутюженный „циммерман“ апраксинца» («В Павловске». — В сб. «Саврасы без узды. Юмористические рас-

сказы». СПб., 1880). Автору важно отметить не колористический контраст, но прежде всего то, что эти цвета указывают на социальную пестроту привокзальной толпы[275]. Можно было бы сказать, что в первое десятилетие литературной работы Лейкин, вводя в прозу новые предметы, их изображал, а позже — все чаще только обозначал, называл, полагая их читателю известными — и отчасти из его же, лейкинских, сценок, десятилетиями появлявшихся еженедельно в «Петербургской газете», «Стрекозе», «Осколках».

Найденное и утвержденное шестидесятниками было воспринято лейкинской сценкой — в соответствии с целями жанра — в неосложненном, наиболее простом виде.

Лейкин имел своего читателя, хорошо понимавшего этот назывательный предметный язык. «Он — служитель минуты, — писал о Лейкине Арс. Введенский. — Обязательно связанный с изучением, с наблюдением внешних сторон жизни главным образом <…> он имеет право на значение, пока эта внешность существует; пройдет она

---

[275] Примечания: 275

В той же функции социального знака выступают цветовые детали у И. Мясницкого: «У ворот одной из подмосковных дач сидел дворник с глуповатой рожей, в ярко-красной ситцевой рубахе, пестром жилете, застегнутом под самую бороду» («Дачу нанимают». — В его сб. «Смешная публика». М., 1885).

— и с ней вместе исчезнет и самая возможность смеха над нею»[276].

Этот способ предметной описательности получил широкое распространение во всей обширной оценочной беллетристике, став основным у И. А. Вашкова, А. М. Герсона, А. М. Дмитриева (Барон И. Галкин), Ф. В. Кугушева, И. Мясницкого (И. И. Барышева), А. Я. Немеровского, Д. Орлова, А. М. Пазухина, А. П. Подурова, А. А. Плещеева, Л. Г. Рахманова, А. В. Ястребского и др.

Назывательность в сценке имела и другой исток. Сценка, уходя корнями в натуральную новеллу с ее развитым диалогом и — ближе — в сцены шестидесятников, безусловно, в какой-то мере заимствовала у них саму идею построения литературного текста с подчиненной ролью повествовательной части по сравнению с диалогической. Но и шестидесятники, и тем более натуральная новелла не могли служить образцом «назывательного» отношения к вещи; там все было не столь однозначно; исток лежал ближе.

Породившие сценку сцены взрастали на границе повествовательного и драматического жанров. Массовые журналы 50-60-х годов в боль-

---

[276] Примечания: 276

Введенский А. Современные литературные деятели. Н. А. Лейкин // Исторический вестник. 1890. Т. 40, № 5. С. 636.

шом изобилии печатали небольшие сочинения, формально относящиеся к драматическому роду — слева назывался персонаж, справа шла его речь; в скобках следовали ремарки: «горячась», «со слезами». Но на самом деле эти сцены представляли собою некий синкретический жанр: наряду с несомненными драматическими признаками они имели не менее показательные прозаические — в виде обширных вставок повествовательного характера. Юмористические и иллюстрированные журналы рубежа 50-60-х годов зафиксировали немало подобных «гибридов». Таков, например, «драматический этюд» «Разговор в Невской карете» в «Весельчаке» 1858 года (№ 15, подпись: Незаметный), в котором отвергается разделение на явления и обговаривается постепенный ввод действующих лиц: «Ход действия совпадает с ходом публичной невской кареты, потому что происходит внутри оной. Действующие лица покуда: апраксинский купец, негоциант насчет живой скотины и пальто-пальмерстон, лицо довольно подозрительное, впрочем, без слов. <…> Явления не обозначаются, потому что они зависят не от воли автора, а от произвола лиц, жаждущих воспользоваться за гривенник неисчерпаемыми удобствами кареты

Невского проспекта». Далее следуют реплики действующих лиц, обозначенные сценическим образом.

Обстановочные ремарки часто и формально строятся уже как повествовательный текст. Такого рода вводящие описания часты в «картинах» старого «Будильника», встречаются среди многочисленных драматических сцен «Гудка» (с подзаголовками типа «сцена в харчевне», «сцена на Щукинском дворе»): «У дверей лавки стоит молодой купчик, одетый с претензией на франтовство; мимо идет пожилой букинист; под мышкой у него связка старых книг» («Прогресс и мозгобесие». — «Гудок», 1862, № 34).

Повествовательные мотивы вторгаются и в списочные характеристики действующих лиц:

«Дуганин Селиверст Прохорыч. Вышел из той среды, которая даже сегодня хранит в себе семейное начало и патриархальные нравы, выражающиеся в заушении чад и домочадцев и т. д. В древности именовался канальей, но в настоящее время имеет возможность именовать оною кличкой других. Суров и даже мрачен; чрево имеет упитанное и браду умащенную.

Нестроев Павел Александрыч. Горяч.

Сопликов Дмитрий Семеныч. Десятая спица в

колеснице; из себя невзрачен, робок» (К. Бабиков. «Караси и щуки». — «Зритель общественной жизни, литературы и спорта», 1862, № 23).

Анонимная сцена в «Осе» (1864, № 15) в экспозиции содержит субъектно-авторские повествовательные приметы: «Общая зала в трактире; за одним столом сидят купцы Потап Кузьмич и Калина Тихоныч, оба немного, как говорится, намазавшись». Но начало диалога оформляется как в драме: «К. Т. (Молодой купец). Одно слово замечу важное, Потап Кузьмич <…> П. К. (сильно намазываясь). Это-то верно!..» Но после этих реплик разговор идет как в прозе — без называния имен его участников.

Такой повествовательно-драматический симбиоз обнаруживается еще в произведениях Н. Успенского и Ф. Решетникова. У Решетникова находим его не только в «современных сценах» «Холера», писанных в 1866 году, но и в «сценах» 1870 года «На общественном гулянье в Летнем саду», где I глава оформлена как прозаическая сцена, а вторая — как цепь драматических эпизодов, впрочем, с подробной повествовательной экспозицией в каждом. Симбиоз этот вообще нередок и в 70-е годы. Любопытное смешение драматических сцен с типичной светской повестью

находим в популярном произведении «малой» литературы — повести «Господин Ловелас» (М., 1872) Барона И. Галкина (А. М. Дмитриева). Повесть разбита на сцены, сцены — на явления. Одни сцены целиком оформлены как сочинение драматическое — с обозначением слева действующих лиц, ремарок в скобках, входов и выходов и т. п. Другие же представляют некое соединение списочной характеристики действующих лиц, обстановочных ремарок с чисто прозаическими приемами. После четвертой сцены следует «Антракт», в котором автор обещает дать картины прошлого — юности Волина. Эта предыстория, занимающая сцены-главы с 5-й по 8-ю, излагающие историю любовных похождений, представляет собой типичную светскую повесть того времени. Сцены-главы 9-я и 10-я построены, как Icherzählung. Последняя, 11-я, строится по драматическому принципу. Всем им даны заглавия.

Можно привести сотни примеров, где вводные ремарки драматических сцен как две капли воды похожи на экспозицию прозаических сценок, а экспозиция последних тождественна вводящим обстановочным ремаркам. Однако постепенно происходит размежевание; прозаические сцены отделяются от драматических и превращаются

в сценку в том ее виде, в каком ее застал Чехов, начав гимназистом в конце 70-х годов читать юмористические журналы.

В такой сценке изобразительного описания обстановки, в сущности, уже нет — оно заменено указаниями на наличие некоторых предметов, очень похожими на те, которые обычны для драмы и предполагают дальнейшую работу воображения декоратора и режиссера. Самый распространенный способ — указание на обычность, привычность обстановки всем известной.

«Камера мирового судьи. Обстановка — известная». (И. Мясницкий. «У мирового». — В его сб. «Нашего поля ягодки. Юмористические рассказы». М., 1880).

«В трактир средней руки входит…» (Н. Лейкин. «Читатель газет». — В его сб. «Неунывающие россияне». СПб., 1879).

«Вечер. Мы в квартире чиновника средней руки…» (С. М. Архангельский. «Канун розыгрыша». — «Будильник», 1882, № 23).

Этот способ описания — один из главных среди набора приемов известнейшего юмориста 70-80-х годов И. Мясницкого (Барышева) — «московского Лейкина».

«Московский трактир с обыкновенной об-

становкой. Праздник, вечер. Столики заняты посетителями» (И. Бршв. «Из-за политики». — «Стрекоза», 1878, № 6). «Купеческий дом средней руки. 6 часов вечера». («Марью наняли». — «Мирской толк», 1880, № 4). С «купеческого дома средней руки» начинаются также его рассказы «Трагик» (в сб. «Нашего поля ягодки». М., 1880), «Перед жребием» (в сб. «Их степенства». М., 1881), «На дачу!» («Будильник», 1880, № 20, вошло в сб. «Нашего поля ягодки»).

Таким же образом в повествовании изображается внешность героя — открыто обозначаются его «обычность», «типичность», не требующие по этой причине каких-либо дополнительных описаний. «По наружной обстановке Никита Фаддеевич был толстый, коренастый кряж — тип заправского броненосного замоскворецкого купчины» (И. В. «Толстокожие». — «Будильник», 1880, 17). «В комнату вошел *классический Иван,* с заспанной физиономией, в сюртуке с барского плеча» (Веди <Е. А. Вернер>. «Бумажник». — «Московский листок», 1882, № 168). «В задних рядах кресел — простой русский купец с женой» (Н. Лейкин. «Балет Пахита». — «Осколки», 1882, № 1).

Такое отношение к предмету как всем известному, привычному, постоянно встречающемуся

ведет к одной из определяющих особенностей беллетристики малой прессы — полной инклюзии ее повествователя в изображаемый мир, в который и он, и его читатель погружены *в равной мере.* Недаром столь распространены в ней пассажи с включающим местоимением «наше»: «Видно, склад *наших* моральных интересов таков. Будничная сторона нашей жизни...» (Дядя Митяй <Д. Д. Тогольский>. «Амур. Купеческие нравы». — «Петербургский листок», 1882, № 29). Характерно само название известного в 80-е годы сборника юмористических рассказов И. Мясницкого — «Нашего поля ягодки».

Ценное свидетельство современника об осознании принципа «знакомости» в описаниях — применительно к пейзажу — находим у И. Ф. Горбунова: «Теперь выработались новые приемы для описания природы. Теперь природу описывают одним штрихом. Например: „Грязно. Она сидела на маленькой кушетке и 'выглядела' утомленной и т. д.“. Или: „На дворе снег. Поднявши воротник бобрового пальто, он опрометью бежал по Невскому проспекту и т. д.“. Или если рассказ из народного быта: „Деревня. Мужики сидят около кабака и т. д.“. Ты уже сам, без сомнения, можешь вообразить, как бывает грязно, как

идет снег, а уж про деревню и говорить нечего: все деревни как две капли одна на другую похожи»[277].

Действительно, пейзаж в сценке почти совершенно редуцирован до своеобразных пейзажных «указаний». «За полдень. Погода прекрасная» (Н. Лейкин. «Папенькин брат». — В его сб. «Гуси лапчатые». СПб., 1881). «Барин закурил папиросу и вышел на балкон. Утро было прекрасное» («Дачные соседи». — Там же). «За полночь. Июньские сумерки слились с рассветом» (Он же. «На невском пароходе». — В его сб. «Саврасы без узды». СПб., 1880).

«Для того чтобы сделать предмет фактом искусства, — писал В. Б. Шкловский, — нужно извлечь его из числа фактов жизни <…> Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится»[278]. Именно этого и не делала лейкинская сценка. Изображенные в ней вещи прочно сидят в своих обжитых гнездах, входят в систему привычных, обыденных связей.

Молодой Чехов написал около полутораста

---

[277] Примечания: 277

Горбунов И. Ф. Полн. собр. соч. Изд. 3-е. Т. I. СПб., 1904. С. 328.

[278] Примечания: 278

Шкловский В. О теории прозы. М., 1929. С. 79. Это положение иллюстрируется автором примером из записной книжки Чехова.

сценок. Повлияли ли на него особенности предметной изобразительности, сложившиеся к тому времени в этом жанре?

Для Чехова с самых первых его шагов в литературе неприемлема позиция включенности автора в изображаемый мир и актуальна оппозиция: мир «наш» — «другой мир» (слова из «Учителя словесности»). Первый целиком принадлежит его героям; рассказ о нем часто им же и передоверяется — как, например, в «Торжестве победителя» (1883): «Козулина вы не знаете; для вас, быть может, он ничтожество, нуль, для своего же муравейника[279] он велик, всемогущ, высокомудр». Мир изображен изнутри, повествовательная маска — человека из описываемой среды. Благодаря этому всякая «обыкновенная» обстановка оказывается изображенной под совершенно иным, отстраненным углом зрения: «Дверь самая обыкновенная, комнатная. Сделана она из дерева, выкрашена обыкновенной белой краской, висит на простых крючьях, но… отчего она так внушительна? Так и дышит олимпийством!» («Совет», 1883). Тем более что повествователь, как

[279] Примечания: 279

После редактуры для изд. А. Ф. Маркса взгляд изнутри еще более усилен — вместо этих слов там читаем: «для нашего же брата, не парящего высоко под небесами» (2, 68, 395).

правило, оговорив заурядность описываемого, все же в нескольких выразительных деталях дает его вполне индивидуальное изображение: «Имя сему товарищу — легион <…> подобен себе подобным. Говорит в нос, буквы „к“ не выговаривает, ежеминутно сморкается» («Случай из судебной практики», 1883).

В ранних рассказах Чехова встречаются типичные для сценки 70-80-х годов краткие указания на обстановку: «Земская больница. Утро» («Сельские эскулапы», 1882). «У Захара Кузьмича Дядечкина вечер» («Мошенники поневоле», 1882). «Лидия Егоровна вышла на террасу пить утренний кофе» («Герой-барыня», 1883). «В комнате, прилегающей к чайному магазину купца Ершакова, за высокой конторкой сидел сам Ершаков» («Писатель», 1885).

Этот прием, безусловно, повлиял на характерные, навсегда сохранившиеся у Чехова начала рассказов с их резким подступом к повествованию и свободным, без предварительных объяснений, вводом реалий: «Послышался стук лошадиных копыт о бревенчатый пол» («Учитель словесности», 1894); «Донецкая дорога» («В родном углу», 1897). «На самом краю села Мироносицкого…» («Человек в футляре», 1898); «Под

Вербное воскресенье в Старо-Петровском монастыре шла всенощная» («Архиерей», 1902).

Но замечательно то, что у раннего же Чехова этот вещный прием соседствует с другим, не имеющим параллелей в узусе юмористической сценки: указание на обстановку осложняется окружающим предмет некоторым эмоциональным ореолом, создаваемым как самим подбором предметов, так и их качеств по некоему единому признаку «Цирульня маленькая, узенькая, поганенькая. Бревенчатые стены оклеены обоями, напоминающими полинялую ямщицкую рубаху. Между двумя слезоточивыми окнами — тонкая, скрипучая, тщедушная дверца, над нею позеленевший от сырости колокольчик»[280] («В цирульне», 1883). Этот эмоциональный тон поддерживается и на языковом уровне — определенным подбором экспрессивных суффиксов, эмоционально окрашенных эпитетов и сравнений. Потом такой способ был закреплен изображением вещей через восприятие героя. У позднего Чехова этот прием безмерно усложнился (ср., например, эмоциональные поля таких

[280] Примечания: 280

В редакции 1899 г. далее добавлена еще деталь того же эмоционального плана: «который вздрагивает и болезненно звенит сам, без всякой причины» (2, 390).

рассказов, как «Убийство», «Архиерей»). Но и в ранних рассказах эта эмоциональная связанность уже была одним из действенных средств превращения изображаемой вещи в художественный предмет, заряженный тем же зарядом, что и все художественное поле рассказа в целом.

Чехов достаточно быстро воспринял прием лаконического изображения через «социальный» предмет как обстановки, так и персонажей. Социальность костюма стала нередким мотивом в его рассказах, вплоть до того, что выделилась в самостоятельный сюжет. На путанице с костюмом (хозяйская дочь одета как горничная) основана коллизия маленькой сценки «Неудачный визит» (1883). Красная генеральская подкладка выполняет фабульные функции в рассказе «Герой-барыня» (1883). В «Знакомом мужчине» (1886) мотив соответствующего наряда — «высокой шляпы» и «туфель бронзового цвета», без которых героиня чувствует себя «точно голой», — пронизывает весь рассказ. Но «социальные» предметы чеховской прозы связаны с вещами-знаками сценки юмористических журналов разве что осознанием самой возможности репрезентации; предмет Чехова при этом всегда — живописный предмет. В рассказе «Егерь» (1885) и красная рубаха, и

«латаные господские штаны» героя, и его «белый картузик с прямым, жокейским козырьком, очевидно, подарок какого-нибудь расщедрившегося барича», вполне характеристичны. Но эти же детали, особенно белый картузик, оказываются — для финала рассказа — чрезвычайно важными и колористически: «Он идет по длинной, прямой, как вытянутый ремень, дороге… <…> Но вот красный цвет его рубахи сливается с темным цветом брюк <…>. Виден только один картузик, но… вдруг Егор круто поворачивает направо в сечу, и картузик исчезает в зелени. „Прощайте, Егор Власыч!“ — шепчет Пелагея и поднимается на цыпочки, чтобы хоть еще раз увидеть белый картузик».

Рассказ «Кулачье гнездо» (1885) начинается с упоминания «барской усадьбы средней руки». Лейкин или Мясницкий этим бы, скорее всего, и ограничились. В сценке Чехова, однако, после этого дается несколько редких, но выразительных живописных и эмоциональных деталей: «унылые» и «покрытые ржавым мохом крыши», «гниющие бревна» и т. п. Иногда эта живописность вещей и красок интерьера обнажается самим повествователем: «Большая бронзовая лампа с зеленым абажуром красит в зелень à la „украинская ночь“ стены, мебель, лица… Изред-

ка в потухающем камине вспыхивает тлеющее полено и на мгновение заливает лица цветом пожарного зарева; но это не портит общей цветовой гармонии. Общий тон, как говорят художники, выдержан» («Живая хронология», 1885).

В противоположность одномерному предмету «лейкинской» сценки чеховский художественный предмет входит одновременно в несколько рядов — социальный, живописный, эмоциональный. Хотелось бы видеть здесь один из истоков знаменитого чеховского настроения, слагающегося, в частности, из определенного предметного подбора, что очень хорошо понял ранний МХТ.

Вещный мир раннего Чехова внешне очень похож на мир литературы малой прессы — тот же набор предметов, того же «реального» размера; впечатление поддерживается обыденностью фабул. Но между предметами этой литературы и эмпирическими вещами нет непреступаемых границ — два круга всегда готовы слиться в один. Чеховский предмет от подобного слияния удерживают не внешние отличия, но силы внутренней художественной гравитации.

Еще более велика разница на повествовательном уровне — также при сходстве формального строения и известном влиянии сценки на Чехова.

Определяющая ее черта — полная устраненность из нее повествователя со своей оценкой изображаемого. Но вместе с ним исчез и автор — носитель целостного художественно-идеологического отношения. У Чехова авторская позиция выявляется благодаря сложной системе лексико-семантической организации текста, многомерности слова.

По своим функциям, задачам и месте в системе современных ей литературных жанров сценка нацелена на изображение обыденного, рядового, повседневного бытового положения — это «эпизод», «картина», «снимок», «дагеротип». После обозначения социальной принадлежности героев и типических черт «обыкновенной» обстановки она как бы ослабляет вожжи; позволяется включать не только то, что характерно, существенно, важно, но и то, что просто любопытно, завлекательно, злободневно, смешно.

Уже в первых рассказах Лейкина, помеченных подзаголовком «сцены», находим единичную или редкую, курьезную деталь, относящуюся к внешности, поведению персонажей, обстановке. «На другой день поутру у крыльца с навесом, около ушата с помоями, на поверхности которых плавали обглоданные лимонные корки, уголья,

вытрясенные из самовара, и яичная скорлупа[281], стояли две женщины» («Похороны. Сцены». — В кн.: *Лейкин Н.* А. Повести, рассказы и драматические сочинения. Т. I. СПб., 1871). «Мужики вошли в столовую <…> парильщик кашлянул, хотел плюнуть, но, не нашедши на полу приличного места, плюнул в руку и отер ее о тулуп» («Новый год. Сцены». — В кн.: Лейкин Н. А. Сцены из купеческого быта. СПб., 1871). «Двор был грязный; попадались какие-то навесы с стоящими под ними телегами, амбары; на дверях одного из амбаров было написано: „я картина, а ты скотина“» («У гадалки». — В сб. «Неунывающие россияне». СПб., 1879).

Правда, предметы этого рода не могли присутствовать в сценке в таком изобилии, как в натуралистическом романе 80-х годов, — из-за краткости собственно повествования. Но сценка показывала возможность включения такого предмета, она прививала вкус к детали, не связанной с основной темой, а возникшей здесь же, в процессе действия, детали ситуационной,

[281] Примечания: 281

Как не вспомнить тут леонтьевское противопоставление «сладкой риторической пены» старой литературы и «целой кучи мусора и дряни, облитой бесполезными помоями» новейшей (Леонтьев К. Собр. соч. Т. 8. М., 1912. С. 305–306).

сиюминутной.

5

После опыта натуральной школы русская литература сохранила внимание к вещи и даже усилила его (в социально направленном аспекте у шестидесятников). Но литературное мышление менялось — это было уже *другое* внимание.

Натуральная школа внимательна к подробностям, даже мелочна и микроскопична. Но суть ее к ним отношения очень точно выразил Ап. Григорьев: «Манера натуральной школы состоит в описании частных, случайных подробностей действительности, в придаче всему случайному значения необходимости»[282]. Предмет у нее существовал как предмет для — для изображения сословия, профессии, уклада, типа, картины. Теперь, в 70-90-е годы, введение вещи уже не было так жестко детерминировано конкретным заданием. Возрос интерес к предмету вообще. В наиболее крайних формах это отношение к предмету появилось позже — в творчестве русских натуралистов 70-90-х годов: П. Д. Боборыкина, Б.

---

[282] Примечания: 282
Григорьев А. Полн. собр. соч. и писем. Т. I. Пг., 1918. С. 192.

М. Маркевича, В. П. Авенариуса, Вас. И. Немировича-Данченко, А. В. Амфитеатрова и других, сильно отошедших от традиций натуральной школы, от «физиологии», «в которых „низменная“, „пошлая“ природа нередко аналитически воспроизводилась, художественно исследовалась, но отнюдь не „воспевалась“»[283].

В. В. Вересаев, вспоминая описательство натуралистов, замечал: «Как легко было так писать! Взял записную книжку, стань перед витриной и пиши! Описывать наружность человека: лоб у него был белый и открытый, густые брови нависали над черными вдумчивыми глазами, нос… губы… волосы… И так дальше. Или обстановку комнаты: посреди стоял стол, покрытый розовой скатертью с разводами; вокруг стола было расставлено пять-шесть стульев… Комод в углу… В другом углу… И так дальше»[284].

При таком методе в орбиту описания действительно попадало «все»; автор-натуралист описывал «каждую вещицу в комнате, каждую

---

[283] Примечания: 283

Каминский В. И. К вопросу о гносеологии реализма и некоторых нереалистических методов в русской литературе // Русская литература. 1974. № 1. С. 43.

[284] Примечания: 284

Вересаев В. В. Записи для себя // Новый мир. 1960. № 1. С. 157.

шпильку в голове своей героини»[285]; упреки критики в «фотографизме» были вполне справедливы. Но сложность заключалась в том, что новое отношение к предмету натурализмом и такими ясными случаями не исчерпывалось.

Писатели самых разных художественных устремлений и творческих индивидуальностей демонстрировали пристальное внимание к вещному миру; литературная критика вторила им. Как в 20-е годы XIX века возникло целое ответвление «стилистической», или «лингвистической», критики, так лет сорок спустя получила большое распространение своеобразная «вещная» критика, рассматривавшая литературные произведения с точки зрения предметной точности, меткости, широты вещного диапазона; такие разборы занимали существенное место в критических статьях[286]. Так, в первых отзывах о «Губернских очерках» говорилось, что в них является писатель, «несомненно, обладающий знанием дела и пониманием быта, им изобра-

[285] Примечания: 285

Гаршин Е. Критические опыты. СПб., 1888. С. 227.

[286] Примечания: 286

Истоки «вещной» критики, впрочем, восходят еще к 40-м годам — ср. упреки Ф. Булгарину за плохое знание обстановки московских трактиров, описанных им «не с натуры» (Северная пчела. 1843. № 84).

жаемого», который он умеет нарисовать во всей «верности и основательности подробностей»[287]. «Для будущего историка русского общества, — писал позже другой критик, — не будет более драгоценного клада, как сочинения г. Салтыкова, в которых он найдет живую и верную картину современного общественного строя. Люди, нравы, а главное, условия жизни — все для него станет понятным и ясным»[288]. Сам Салтыков-Щедрин, в рецензии 1871 года трезво оценивавший рассказы Лейкина как «материал, имеющий скорее этнографическую, нежели беллетристическую ценность», при этом замечал: «Г. Лейкин принадлежит к числу писателей, знакомство с которыми весьма полезно для лиц, желающих иметь правильное понятие о бытовой стороне русской жизни. <…> Читатель не встретится ни с законченною драмой, ни с характерными типами, но познакомится с целой средой, обстановка которой схвачена очень живо и ясно»[289]. Быто-

[287] Примечания: 287

Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 186–187.

[288] Примечания: 288

Критическая литература о произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина. Вып. III. М., 1905. С. 325–326.

[289] Примечания: 289

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. IX. М., 1970. С. 421.

вую точность народников отмечал Г. В. Плеханов: «Произведения наших народников-беллетристов надо изучать так же внимательно, как изучаются статистические исследования о русском народном хозяйстве или сочинения по обычному праву крестьян»[290].

Новые тенденции предметного изображения распространились широко. Их тотчас же обнаружила критика, ориентировавшаяся на классические эстетические каноны. Насколько эти тенденции противоречили таким канонам, очень хорошо показывает отзыв от 1855 года П. В. Анненкова о Тургеневе. У него критик находил некоторые погрешности против «эстетической точки зрения», когда подробность является «почти как нечто самостоятельное, как отдельная мысль, способная выразиться и вне той среды, где заключена, принять особое, своеобычное развитие»[291]. Многие лица Тургенева «еще сохраняют вид портретов и не очищены от неразумных случайностей, от подробностей, не имеющих смысла, какие с первого взгляда встречаются в

[290] Примечания: 290

Плеханов Г. В. Сочинения. Т. X. М.; Л., 1925. С. 15–16.

[291] Примечания: 291

Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Т. II. СПб., 1877. С. 87.

жизни, но какие не могут быть приняты в искусстве»[292]. «Неразумные случайности» Анненков видел уже у Тургенева! Спустя столетие после опыта Л. Толстого, Чехова и всей новейшей литературы представить это трудно, а детали, «не имеющие смысла», если они не указаны критиком конкретно, найти просто невозможно.

Через десять лет о «ненужных» подробностях писал А. В. Дружинин — на этот раз применительно к прозе молодого Льва Толстого: «Во всем рассказе есть подробности ненужные <…>. Описание лошадей с их спинами, физиономиями, кисточками на сбруе, колокольчиками, изображение извозчиков со всеми частями их наряда совершенно верны, но местами излишни. Нет сомнения, что автор рассказа превосходно высмотрел и воспринял душою все то, о чем он беседует с нами, но <…> он не сделал надлежащего выбора из своих впечатлений»[293]. Он же считал, что в «Неточке Незвановой» Достоевского «соразмерность произведения явно нарушена

---

[292] Примечания: 292
Там же. С. 102.

[293] Примечания: 293
Дружинин А. В. Указ. соч. С. 110–112.

излишними подробностями»[294]. Детали такого рода были прямым признаком *нелитературности* — это очень хорошо видно из редакционного сопровождения одной из публикаций в «Современнике». «Редакции „Современника“ <…> легко было бы уничтожить некоторые строки, которые, может быть, не понравятся современному критику, ищущему во всем художественной целостности и замкнутости, всюду преследующему идею; но она не сделала этого и не находила нужным, потому что сохранение некоторых добродушных черт, некоторых, по-видимому, излишних подробностей, не только не умаляет достоинства сочинения, — напротив, оно от них выигрывает в степени доверия, получаемого читателем к рассказу автора»[295].

Наиболее развернуто и страстно против приемов новой предметной изобразительности и в 60-е, и в 80-е годы выступал К. Н. Леонтьев, с большим искусством отыскивая «неуместные черты» в художественном «языке» этих лет. Характерно, что в поздней, последней своей работе в качестве главного объекта нападок он выбирает Л. Толсто-

---

[294] Примечания: 294
Дружинин А. В. Собр. соч. Т. VI. СПб., 1865. С. 63.

[295] Примечания: 295
Современник. 1851. Т. XXVI. С. 27.

го (давно провозглашенного самим же критиком гениальным художником), который широко «пользуется этими дурными привычками общей школы»[296].

Свои претензии к Толстому (и всей «новейшей русской литературной школе») К. Леонтьев излагает очень ясно, на многочисленных иллюстрациях. «Например: Наташа без всякой нужды ударяется в дверь головой, когда, по возвращении в разоренную Москву, впервые встречается с Пьером и, взволнованная, уходит. Мне так кажется: если бы она ударилась об дверь перед объяснением в любви к Пьеру <…> то могло бы еще что-нибудь очень важное психическое с этим физическим быть в связи <…> Ударилась Наташа прежде — села бы, заплакала, Пьер взял бы ее за руку и т. д. <…> Но после, но уходя из комнаты — это ни к чему! <…> Это случайность для случайности»[297]. К. Леонтьев исходит из положений классической эстетики, представляющихся ему незыблемыми: «Все случайное и все излишнее, к делу главному не относящееся, вековые правила

---

[296] Примечания: 296
Леонтьев К. Собр. соч. Т. VIII. М., 1912. С. 321.

[297] Примечания: 297
Там же. С. 309.

эстетики велят отбрасывать»[298]. Главное же и существенное он понимает аскетически, а точнее — в догоголевском смысле, не принимая во внимание тех изменений в предметном видении, которые произошли после Гоголя и натуральной школы. Все толстовские детали, не связанные непосредственно с «главным», такие как «чисто промытые сборки шрама» на виске Кутузова, его же «пухлая щека», «большая рука» и «беззубый рот» Пьера и тому подобное, он причисляет к «ненужным» и «излишним». «Зачем <...> Толстому эти излишества?»[299] — вопрошает Леонтьев. Здесь его неприятие неизбежности эволюции форм литературного мышления, его эстетическое охранительство[300] сказались особенно ярко.

И все же меткость и точность наблюдений Леонтьева удивительна. Выпишем только две из сочиненных самим Леонтьевым фраз, не без едкости рисующих приемы новейшей литературы:

«– Это ужасно! Это ужасно! Как мне быть? —

---

[298] Примечания: 298
Там же. С. 283.

[299] Примечания: 299
Там же. С. 310.

[300] Примечания: 300
См.: Бочаров С.Г. «Эстетическое охранение» в литературной критике. (Константин Леонтьев о русской литературе) // Контекст. 1977. М., 1978.

повторяла она, качая головой и глядя на свои чистые и розовые ногти (это непременно тоже нужно почему-то)»[301]. «Да! — сказал тот-то, поглядывая искоса на свой отлично вычищенный с утра сапог»[302].

И сравним у Чехова:

«– Я прожил с нею два года и разлюбил… — продолжал Лаевский. <…> — Эти два года были — обман.

У Лаевского была привычка во время разговора внимательно *осматривать свои розовые ладони, грызть ногти или* мять пальцами манжеты. И теперь он делал то же самое».

«Придя к себе в кабинет, он минут пять ходил из угла в угол, искоса поглядывая на сапоги, потом сел на диван и пробормотал…» («Дуэль», 1891).

Можно подумать, что Леонтьев, придумывая свои примеры в 1890 году, читал чеховскую «Дуэль» до ее опубликования!

Литература менялась, новые принципы изображения распространялись широко, захватывая в свою орбиту разных писателей и самые различные жанры. Совершенно особым, часто

---

[301] Примечания: 301
Леонтьев К. Указ. соч. С. 320.

[302] Примечания: 302
Там же. С. 332.

смещенным и в этой смещенности наиболее отчетливым образом эти принципы проявились в юмористической прессе. Без рассмотрения литературы этой прессы анализ истоков чеховской поэтики был бы неполон.

6

Итоги художественной эволюции Чехова были грандиозны, и современникам, читавшим его в юмористических и иллюстрированных журналах 80-х годов, конечно, невозможно было их предвидеть. Даже если оставить в стороне чеховские «мелочишки» вроде юмористических календарей, афоризмов и проч. и взять только рассказы-сценки, то и тогда дистанция между Человеком без селезенки и Чеховым на первый взгляд представляется огромной. Н. К. Михайловский так и писал: «Трудно <…> найти какую-нибудь связь между „Мужиками“ и „Ивановым“, „Степью“, „Палатой № 6“, „Черным монахом“, водевилями вроде „Медведя“, многочисленными мелкими рассказами»[303]. Действительно,

[303] Примечания: 303

Михайловский Н. Литература и жизнь // Русское богатство. 1897. № 6. С. 121.

нелегко было представить, что та школа, которую Чехов прошел в юности, оказала существеннейшее влияние на образование важнейших черт художественной системы, явившейся новым словом в литературном развитии XIX века. Но случилось именно так.

Тот же Михайловский говорил о Гл. Успенском, что он начал «свою литературную деятельность отрывками и обрывками, и не только не отделался от этой юношеской манеры, но с течением времени точно укрепился в сознании законности и необходимости этого рода литературы <…> Успенский начал писать очень рано, в том почти юношеском возрасте, когда внешние влияния особенно сильно действуют на не окрепшую еще манеру писания и надолго, а иногда раз и навсегда кладут на нее свою печать»[304]. Роль этой ранней деятельности критик считал отрицательною; впоследствии он точно так же оценит и школу, пройденную в молодости Чеховым. Но сама мысль о влиянии этой школы на все последующее творчество, безусловно, верна.

Мысль эта в самом общем виде высказывалась неоднократно. О том, что «будущий Чехов <…>

---

[304] Примечания: 304

Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 321–325.

уже целиком сидел в развеселом юмористе „Пестрых рассказов“», писал еще А. Г. Горнфельд[305], о связи поэтики позднего Чехова с поэтикой раннего говорили Ю. В. Соболев, А. Б. Дерман, Л. М. Мышковская; А. И. Роскин выражал уверенность, что «будущие исследователи покажут глубокую связь литературных приемов Антоши Чехонте с самыми важными, основными элементами стиля Антона Чехова. Более того, исследования эти покажут, что новаторство Чехова в значительной мере определилось „юмористическим происхождением“ Чехова»[306]. Задача, таким образом, заключается в том, чтобы исследовать эту проблему конкретно.

Прежде всего необходимо рассмотреть вопрос о том, как влияли жанры, приемы, манера, сама атмосфера малой прессы на вступившего в литературу писателя.

Литература всякой эпохи представляет собою систему, призванную «обслуживать определенные литературные и нелитературные потребности и обладающую некой внутренней

---

[305] Примечания: 305

Горнфельд А. Г. Книги и люди. Литературные беседы. СПб., 1908. С. 245.

[306] Примечания: 306

Роскин А. И. Чехов А. П.: Статьи и очерки. М., 1959. С. 84.

устойчивостью»[307]. Появление новых жанров означает возникновение новых литературных и общественных потребностей, появление нового читателя.

В 60-70-е годы XIX века один за другим стали выходить все новые и новые юмористические журналы. Если в конце 50-х годов было всего два-три таких журнала («Весельчак», «Искра», приложение «Свисток»), то в следующее двадцатилетие число их приблизилось к нескольким десяткам. Оперативные, гибкие жанры юмористических и иллюстрированных журналов отражали те современные явления, которые до них были в ведении физиологического очерка, жанра путешествий, описательного очерка: старые жанры в новых условиях эти функции выполнять уже не могли. Юмористические и иллюстрированные журналы 60-80-х годов, вроде старого «Будильника», «Волны», «Иллюстрированного мира», «Света и теней», «Мирского толка», были новым типом демократического чтива, прообразом русских журналов для семей-

[307] Примечания: 307

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979. С. 56. Ср. идеи системности литературы в статье Ю. Н. Тынянова «О литературной эволюции» (в его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977).

ного чтения, таких как «Нива» и «Огонек», много послуживших культурно-просветительским целям в конце века.

Юмористика всегда ориентирована на современность — на сегодняшние бытовые, общественные, политические коллизии. Она живет сиюминутным — реалиями, знакомыми читателю, намеками, ему понятными, речениями, которые он сам употребляет и которые треплют газеты, — словами из модных романсов, шансонеток, песенок, шлягеров, заглавиями имеющих успех романов, пьес, фильмов, эстрадных ревю. Это утверждение не опровергается феноменом сохранения юмористичности произведения во времени — общеизвестно, какая значительная часть смешного пропадает и не воспринимается без историко-культурного комментария. Даже в произведениях Салтыкова-Щедрина, не говоря уж о юмористах и сатириках более раннего времени.

Коллизия юмористического рассказа строится на современных социально-бытовых отношениях и тесно сращена с современным вещным окружением. Вне быта юмористический рассказ не существует. Он может выйти за пределы узкоюмористических задач и в лучших образцах

постоянно это делает. Но он не может быть отвлечен и отлучен от конкретно-вещной, конкретно-временной ситуации, на которую ориентирован целиком. В «серьезной» литературе есть жанры, где это может быть сделано (притча, аллегория, басня, афоризм); в ней, наконец, есть ситуации, когда герой на время воспаряет над бытом и автор не следит пристально за расположением персонажей на сценической площадке или за их жестами. Так бывает во время философских споров героев Достоевского (см. гл. III, § 3), это есть и у Л. Толстого, когда он, как точно заметил Леонтьев, приостанавливает «иногда надолго и ход действия, и работу своей внешней наблюдательности», «приставляет» к глазам читателя другой, «психический микроскоп» и раскрывает «внезапно перед читателем как бы настежь двери души человеческой»[308]; подобное случается даже у такого «вещного» писателя, как И. А. Гончаров. В юмористике такого не бывает. Ее герой не может ни на минуту быть вынут из того моря предметов, в которое он погружен со дня своего рождения и в котором осужден плыть уже самим фактом этого рождения. Гротеск — тоже

[308] Примечания: 308
Леонтьев К. Собр. соч. Т. 8. М., 1912. С. 243.

ориентация на предмет: для того чтобы он был воспринят, должна очень отчетливо ощущаться современная вещная и ситуационная норма.

Наличие злободневности в широком смысле — одно из непременных условий всякого юмористического жанра. В лучших образцах это злободневность общественная, в худших — узкобытовая, только вещная, но есть она всегда. И читатель 70-80-х годов в рассказах всем известных юмористов того времени — Н. Лейкина, И. Мясницкого, В. Михневича, Барона И. Галкина, И. Грэка — привык встречать хорошо знакомые имена, названия, реалии — то, о чем говорят: об очередном пожаре, о Бисмарке, о железнодорожной катастрофе, о водопроводе, о Гамбетте, о затмении солнца, о новом городском голове, о повышении цен на говядину, о только что открытом памятнике Пушкину.

По страницам юмористического иллюстрированного журнала, по его рубрикам, в его «обозрениях», «набросках», «мелочах», «крупинках и пылинках», в его «афоризмах и парадоксах», «снежинках и кристаллах», «современных анекдотах» целиком расписан, растащен тот самый газетный лист 70-80-х годов, о котором метко писал Глеб Успенский: «Афганистан, слух о санитарной ко-

миссии, что, мол, будет заседать седьмого числа, что Сара Бернар продает свои юбки, осыпанные брильянтами, что мещанин Каблуков, придя в трактир, потребовал рюмку водки и нож и выпил водку, распорол ножом себе горло, объяснив потом в участке, что сделал это с тоски, „так как три месяца жил без прописки паспорта“. За мещанином Каблуковым следует обширная, кисейная, газовая статья о балете, за балетом плетется унылая-преунылая повесть о неурожае в западном углу Пирятинского уезда; далее <…> вдруг как снег на голову появляется блестящий посланник княжества Монако…» («Простое слово»). Темы юмористических журналов, по характеристике идущей «изнутри», от сотрудника одного из них, — это «всякие интересы минуты, всякие вопросы и „вопросики“, различные Аркадии и Ливадии, зоологические сады и другие петербургские „увеселения“ — всевозможные скороходы и скороходики, силачи и борцы, разнообразные скандалы, шантажи, мошенничества, подлоги, даже убийства…» (Алексей Волгин <А. А. Ходнев>. «Петербургские наброски». — «Будильник», 1883, № 35).

Ранняя юмористика Чехова — настоящий свод фактических сведений о русской жизни начала

80-х годов. Даже если исключить собственно публицистику и взять только жанры, как будто специально не ориентированные на конкретные имена и события, — рассказ, юмореску, «мелочь», то и там мы найдем упоминания об антрепренере М. В. Лентовском, профессоре и московском городском голове Б. Н. Чичерине, кн. В. П. Мещерском, об анатоме профессоре В. Л. Грубере, о писателе Д. В. Аверкиеве, о ссоре между певцами Б. Б. Корсовым и Ю. Ф. Закжевским, о смерти Тургенева и т. д.

Включение в художественное повествование реальных исторических лиц остается чертой и зрелой чеховской поэтики. В «Попрыгунье» (1891) действует врач Шрек, героиня едет к Барнаю, известному немецкому актеру, гастролировавшему в России в 1890 году. Героя «Скучной истории» (1889) дарили своей дружбой Кавелин и Некрасов; Машу Шелестову из «Учителя словесности» (I гл., 1889) прозвали Марией Годфруа, потому что она ходила в цирк, где выступала наездница с этим именем (ее Чехов знал); в повести «Три года» герои присутствуют в симфоническом собрании, где дирижирует Антон Рубинштейн, и т. п.

Мир Чехова как бы стремится слиться с миром окружающим, выглядеть его частью. И в таком

стремлении прием включения реальных имен играет существенную роль, эту связь прямо демонстрируя. Похоже, что в данном случае он восходит к раннему Чехову. Вспомним еще один сходный прием его ранней прозы — включение в качестве действующих лиц рассказа собственных знакомых. Так, в качестве персонажей у него выступают архитектор Ф. О. Шехтель и литератор Н. П. Кичеев, художник Н. П. Чехов, студент-медик И. И. Коробов, поручик-артиллерист Е. П. Егоров и др.

Фабулы или отдельные мотивы многих чеховских рассказов и юморесок связаны со злободневными событиями — с ветлянской чумой[309] («Темпераменты», 1881, «Из дневника помощника бухгалтера», 1883), упразднением некоторых чинов («Упразднили!», 1885), разговорами о плохом качестве московского хлеба («Коллекция», 1883), кукуевской катастрофой («Темной ночью», 1883), бердичевским пожаром («На луне», 1883[310]), с сообщениями о первых опытах пастеровских

[309] Примечания: 309

Ср. рассказ В. Н. Андреева-Бурлака «Как мы чумели» («Зритель», 1883, № 12) и «Ледоход» Лейкина (в его сб. «Саврасы без узды». СПб., 1880).

[310] Примечания: 310

В окончательном тексте, напечатанном в «Осколках» в 1885 г., фигурирует уже не Бердичев, а Гродно, в котором спустя два года тоже случился большой пожар (см. подробнее наш комментарий: 3, 600; 18, 263).

прививок («В Париж!» 1886).

Герой юмористики целиком погружен в сегодняшний день — он ездит на конке, бывает на Нижегородской ярмарке, смотрит на выставке нашумевшую картину, следит за отечественной прессой. Персонаж рассказа Лейкина «Читатель газет» (в сб. «Неунывающие россияне». СПб., 1879) читает «Будильник», «Стрекозу», «Голос», «Правительственный вестник», любит смотреть картинки в «Иллюстрации», критикует «Сын отечества»; герой другого его рассказа обсуждает «Новое время» и «Голос», в котором «очень явственно пишут» («На живорыбном садке». — Там же), эту же газету читает купец из рассказа «Хлебный жук» (в сб. «Саврасы без узды»); в рассказе «У подъезда Пассажа» (в сб. «Неунывающие россияне») говорят про «Санкт-Петербургские ведомости», «Биржевые ведомости» и даже про «Северный вестник».

Чеховские персонажи тоже в курсе современной газетно-журнальной жизни. Грохольский из повести «Живой товар» (1882) читает в «Новом времени» фельетон Незнакомца (А. С. Суворина); герой юморески «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882) выписывает «Шута», а другой персонаж сам в нем сотрудничает («Скверная

история», 1882); господин Назарьев из раннего рассказа «Перед свадьбой» (1880) больше всего на свете любит журнал «Развлечение»; один из персонажей сценок «В вагоне» (1885) читает «Русскую старину», «Вестник Европы», «Всемирную иллюстрацию», другой — пишет статьи в «Луч» по еврейскому вопросу, «ревнитель» из рассказа под таким названием (1883) презирает «Новое время» и любит «Голос», в который он «сам когда-то <…> пописывал»; швейцар из сценок «Лист» (1883) стар, как «Сын отечества»; герой «Корреспондента» (1882) вспоминает о своем сотрудничестве в «Пчеле»; один из персонажей «Зеленой косы» (1882) читает вслух «Стрекозу» (приводится цитата) и т. п.

Внимание к злободневному и «текущему», пользуясь собственным выражением Чехова, обострялось его работою в жанрах, граничащих с публицистикой («Библиография», «Календарь „Будильника“», «Филологические заметки»), и, конечно, непосредственно в самой публицистике. В «Осколках московской жизни», основных публицистических произведениях раннего Чехова, сугубая конкретность была главным условием, что отчетливо осознавал Чехов. «Я нищ наблюдательностью текущего и несколько общ, — писал

он Лейкину 25 июня 1883 года, — а последнее неудобно для заметок». Отмечая значение для писателя работы в этом жанре, А. Дерман писал: «Чехов был поставлен в положение профессионального наблюдателя жизни. <…> Постоянно, длительно и систематически должен был Чехов наблюдать жизнь, и притом не только то, к чему его влекло, но и все разнообразнейшие ее проявления <…> отсюда, думается, пошло начало того беспримерного разнообразия тем, сюжетов, положений и лиц, которое поражает нас в творчестве Чехова, начало его изумительно-разносторонней осведомленности»[311].

Но публицистика, конечно, лишь усиливала струю, которая и без того была очень заметна в ранней прозе Чехова. Это внимание к новому факту, вещи осталось у него навсегда — достаточно вспомнить упоминание телефона в «Мужиках», электрических светильников в «Архиерее», Эйфелевой башни в «Чайке». А в рассказе «Убийство» (1895) запечатлена — возможно, впервые в литературе — двухтяга: «длинный товарный поезд, который тащили два локомотива». Внимание ко всему нарождающемуся касалось, конечно, не

[311] Примечания: 311

Дерман А. Б. Раннее творчество Чехова // Чеховский сборник. М., 1929. С. 161.

только узкопредметной сферы, но явления в целом. Как писал С. Н. Булгаков, рисуемая Чеховым (рассказ «В овраге») «картина так называемого первоначального накопления <…> способна удовлетворить самого строгого экономиста»[312].

7

В предметной сфере современность, точнее, сиюминутность установки юмористического произведения выражается не просто в упоминании некоей всем известной вещи, но в особой фельетонной точности этого упоминания, демонстрирующей совершенное ее знание автором и приглашающей читателя, живущего в мире этих вещей, такое знание проверить и разделить. Автору-юмористу недостаточно, например, просто сказать о хорошем качестве сигар героя или об искусственном происхождении «прелестей» героини. Он должен назвать точный адрес, цену, размер.

«Пришел я домой и стал курить. Сигары у меня всегда, так сказать, отличные (Миллера, 10 шт. 17 к. с., акз. пошл. 4 к. с.), курятся хорошо…» (Д.

---

[312] Примечания: 312

Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель. М., 1910. С. 40.

Ломачевский. «Выдержки из памятной книжки досужего наблюдателя». — «Гудок», 1862, № 6). «Заехал к Тен Катте и купил сотню дорогих сигар в 18 р.» ((В. Крестовский. «Петербургские вечера». — «Оса», 1863, № 26).

«Роскошные волосы, падающие <…> золотистыми волнами (Кузнецкий мост № 32), стройная талия (Корсеты от мадам Анго)» (Веди (Е. А. Вернер). «Любочка». — «Мирской толк», 1882, № 37).

«Румянец поблек, даже сухие румяна от Брокара[313] не могли помочь! <…> Губы побледнели, щеки ввалились, и даже на парике от Теодора стали появляться седые волосы» (Некто. «Рассказ-реклама». — «Новости дня», 1883, 15 августа, № 46).

И сравним у Чехова в сценке «О бренности» (1886): «Тут были три сорта водок, киевская наливка, шатолароз, рейнвейн и даже пузатый сосуд с произведением отцов бенедиктинцев. Вокруг напитков в художественном беспорядке теснились сельди с горчичным соусом, кильки, сметана, зернистая икра (3 руб. 40 коп. за фунт)».

---

[313] Примечания: 313

Ср. у Мясницкого: «Какая-то девица с брокаровским румянцем во всю щеку…» («В ярмарочной фотографии». — В сб. «Смешная публика»). Ср. у Лейкина о «свежести лица», купленной у «Рузанова на пятьдесят копеек» («Кавалеры и дамы». — В сб. «Саврасы без узды»).

Ошибок быть не могло; посылая в «Осколки» рассказ «Ворона» («Павлин в вороньих перьях», 1885) и плохо зная петербургские реалии, Чехов просит Лейкина вставить точные обозначения: «Благоволите в рассказе „Павлин“ в пробелах написать имена соответствующих петербургских увеселительных мест, которые я не знаю и назвал через N и Z» (9 мая 1885 г.). Лейкин вставил «Аркадию» и Крестовский сад. В сценках самого Лейкина персонажи кутят в той же «Аркадии», «Медведе», в ресторане Балашова, проводят время в «Орфеуме», увеселительном саду Егарева «Демидрон», Летнем саду, клубе художников, в саду «Ливадия», обедают у Бореля и Палкина.

Точность реалий в ранних рассказах Чехова поразительна; комментарий к академическому собранию сочинений показал это особенно явственно. В «Выигрышном билете» использована действительная таблица выигрышей, опубликованная в «Новом времени» 4 марта 1887 года, то есть всего за пять дней до того, как читатель открыл номер «Петербургской газеты» с чеховским рассказом (см. 6, 645, комментарий). Упомянутый в рассказе «Накануне поста» (1887) «памятник Леонардо да Винчи перед галереей Виктора Эммануила в Милане, который с фотографии

гравировал Герасимов», действительно помещен в «Ниве» 1878 года, как и указано у Чехова (№ 35, 28 августа); в том же номере есть и «хоботок обыкновенной мухи, видимый в микроскоп» (см. 6, 640). В «Современнике» за 1859 год, который перелистывает герой рассказа «Безнадежный» (1885), на самом деле напечатано «Дворянское гнездо» (см. 3, 585). Будущие исследователи, несомненно, обнаружат еще примеры таких точных соответствий.

Неожиданное применение нашли здесь врачебные знания молодого юмориста. Использование разнообразных медицинских реалий, изображение симптомов болезней, включение названий лекарств, диагнозов, описание внешности в медицинских терминах — постоянный (и не столь часто встречающийся в тогдашней юмористике) прием его ранних юморесок. «Юноши и девы в томительном ожидании счастливых дней заболевают нервным сердцебиением (affectio cordis; средство излечения: kalium bromatum, Valeriana и лед)» («Календарь „Будильника“», 1882). «Пульс был горячечный» («Пропащее дело», 1882). На приеме стилизации «истории болезни» целиком построена юмореска «Роман доктора» (1882): «Ее habitus не плох. Рост средний. Окраска накож-

ных покровов и слизистых оболочек нормальна, подкожно-клетчатый слой развит удовлетворительно. Грудь правильная, хрипов нет, дыхание везикулярное. Тоны сердца чисты».

Документальная подтвержденность упоминаемых реалий, разумеется, наличествует у Чехова далеко не всегда. И дело в конечном счете не в этой подтверждаемости (хотя с точки зрения психологии творчества она чрезвычайно важна), а в тех эффектах, которые эта действительная или мнимая точность создает.

Для прозы раннего Чехова очень характерны разного рода цифровые сообщения, обозначения, справки. «Иду в свой вагон № 224» («В вагоне», 1881). «…Шапку, которую барон, когда не носит на голове, вешает на испортившийся газовый рожок за третьей кулисой. <…> Над пестренькими, полосатыми брючками барона можете смеяться сколько вам угодно <…>. Они куплены у капельдинера № 16» («Барон», 1882). «На другой же день после этого грехопадения он потерял две бумаги из дела № 2423» («Сущая правда», 1883).

Рассказ «Произведение искусства» (1886) начинается с сообщения, что герой держал «под мышкой что-то, завернутое в 223 нумер „Биржевых ведомостей“», а кончается появлением

того же героя, держащего «что-то завернутое в 303 нумер „Новостей“» (журнальный вариант). Эта точность имела бы фабульное значение, если б автор хотел подчеркнуть, например, что за время между визитами вышло 80 номеров ежедневных газет, то есть минуло почти три месяца. Но прошло всего два дня. Здесь другая, традиционная особая юмористическая точность. Ее Чехов использовал и в письмах: «Похож я на человека, который зашел в трактир только затем, чтобы съесть биток с луком, но, встретив благоприятелей, нализался, натрескался, как свинья, и уплатил по счету 142 р. 75 к.» (IV, 362).

Этот прием встречается у Чехова и в своей нецифровой модификации — здесь он восходит к известному гоголевскому мгновенно расхватанному уже представителями натуральной школы. «Письмоводитель мирового судьи Стрижкин, племянник полковницы Ивановой, тот самый, у которого в прошлом году украли новые калоши…» («Неосторожность», 1887). Или в менее открытой форме: «Ровно через неделю, а именно в среду после третьего урока, когда Ахинеев стоял среди учительской и толковал о порочных наклонностях ученика Высекина…» («Клевета», 1883). И новые калоши, и порочные

наклонности Высекина (отметим, кстати, и третий урок) не имеют никакого отношения к фабуле и именно благодаря обнаженности этого производят комическое впечатление. Хороший пример концентрации «ненужных» комических подробностей находим в рассказе из последней «осколочной» серии Чехова — «Рыбья любовь» (1892; вся эта серия может служить очень показательным образчиком использования зрелым Чеховым своих старых юмористических приемов). Речь идет о сошедшем с ума карасе. Но по ходу дела сообщаются сведения о дальнейшей жизни Сони Мамочкиной, уже не имеющей никакого отношения к его судьбе, и даже об ее тете, и даже о племянниках тети: «Соня Мамочкина вышла замуж за содержателя аптекарского магазина, а тетя уехала в Липецк к замужней сестре. В этом нет ничего странного, так как у замужней сестры шестеро детей и все дети любят тетю».

Однако чисто комический эффект — лишь начальная и простейшая роль этого приема у Чехова. Когда в рассказе «Двадцать шесть» (1883) читаем: «Поймал в деле № 1302 мышь. Убил», то сперва эта протокольная точность как будто только смешна. Но это — с позиции извне. Для героя же, от лица или с точки зрения которого

ведется повествование, она полна смысла: эти дела с номерами — круг его жизни, и события для него происходят в этом кругу, среди этих реалий в их конкретности, с их номерами, обложками, качеством бумаги, которая, кстати, тоже имеет номер: «Все пришли расписаться на листе, который величаво возлегал на столе. (Бумага, впрочем, была из дешевых, № 8.)» («Пережитое», 1882). Для мальчика из рассказа «Старый дом» (1887) чрезвычайно существенно, что в его пропитом отцом пальто лежали карандаш, записная книжка, в которую «засунут другой карандаш с резинкой и, кроме того, в ней лежат *тринадцать* переводных картинок». Он помнит эту цифру, она важна для него. Цифровая точность, точность собственных имен и названий, родственных связей, служебных и денежных взаимоотношений ведет читателя *внутрь* этого мира, приобщает *к его* масштабам, ценностям, их иерархии. Юмор, по замечанию П. В. Анненкова, порождается «тесною, родственною жизнию с предметом»[314]. Прием, истоком которого был юмор, перерастал — уже к середине 80-х годов — в одну из существеннейших черт чеховской поэтики: близость,

[314] Примечания: 314

Анненков П. В. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки его произведений. СПб., 1873. С. 284.

слиянность его повествователя с миром героев, восприятие этого мира в его целом во всей совокупности важных и второстепенных деталей — независимо от того, каковыми они покажутся с иной, более «высокой» точки зрения.

Этот прием неожиданной точности был, как уже говорилось, не только юмористическим приемом. К. Леонтьев находил его почти во всей литературе послегоголевской эпохи. Придуманные им пародийные примеры отличаются большой меткостью: «Ах! — воскликнул этот-то, прихлебывая давно остывший чай, поданный ему еще час тому назад Анфисой Сергеевной, кухаркой средних лет, в клетчатом платье, сшитом за 2 рубля серебром портнихой Толстиковой»[315]. К. Леонтьев связывал такие описания с новым типом литературной изобразительности. Внеисторически отвергая этот тип, их связь, он, однако, отметил верно. Воспринятые Чеховым из юмористики, они имели более широкое значение и привели к более масштабным результатам.

---

[315] Примечания: 315
Леонтьев К. Указ. соч. С. 332.

8

Литература малой прессы, юмористических и иллюстрированных журналов — своеобразное зеркальное отражение литературы «большой» прессы и «толстых» литературно-художественных журналов. В «большой» прессе популярен очерк — малая пресса печатает очерки; появляется там сценка — малая пресса мгновенно заполняется сценками; в литературно-художественных журналах распространяется светская повесть — малая пресса печатает такие повести; явились первые опыты «трущобного» и уголовного романа — подвалы «Московского листка», «Новостей дня», «Петербургского листка» заполняются уголовными романами.

Если в 60-е годы, первое десятилетие существования массовых русских журналов, граница между малой и «большой» прессой была нечеткой, многие авторы сотрудничали и там и там, то постепенно она обозначилась все резче. Малая пресса завела «свои» повесть и рассказ из великосветской жизни, ее сценка приобрела особые жанровые очертания, каких она не имела в «Современнике», «Русском слове», «Библиотеке

для чтения», где начиналась; в «тонких» журналах появились свои собственные переводные авторы; газеты создали каноны особого газетного романа.

Малая пресса отделялась; из прямого отражения «большой» она стала ее отражением в уменьшающем зеркале. И, как всякое уменьшенное отражение, оно резче, отчетливей обозначило основные черты оригинала. Массовая литература вообще более широко и открыто эксплуатирует ходячие приемы, и их исследование в ней может оказаться плодотворным для изучения литературных шаблонов эпохи.

В описании предметного мира существенной чертой бытовой и светской повести 70-80-х годов (Н. Морской, В. Г. Авсеенко, Б. М. Маркевич) было сугубое вниманье к наиболее современным его аспектам. Это же было характерно и для «дамского» романа, в котором «действующие лица, все из весьма порядочного образованного круга от первой до последней страницы ходят — мужчины во фраках, белых галстуках и лайковых перчатках, а женщины в изящных костюмах по последней моде. Действие совершается под музыку, на балах, раутах, пикниках и всякого

рода парти-де-плезирах»[316]. Сюда же примыкал и набирающий силу натуралистический роман, воспроизводящий «всегда последний переживаемый нами день»[317]. Изображение модного или, лучше, входящего в моду экипажа, наряда, дачи, особняка, кабинета, будуара занимает львиную долю описательной сферы этих произведений.

Малая пресса, копируя влиятельные образцы, описывала все это еще с большей охотою. «Быстро сбросив с себя тяжелое атласное платье <…> она накинула кружевной пеньюар и подошла к громадному зеркалу <…> Свечи горели в массивных золоченых канделябрах, озаряя роскошную комнату с альковом из голубого атласа в углу. Шелковые занавеси висели на громадных венецианских окнах. Тяжелая портьера прямыми складками падала над дверью. Пушистые ковры покрывали пол» (Георгий Черный. «На краю пропасти. Ч. I. Пустой гроб». — «Волна», 1884, № 13). «Яркий луч солнца, перерезывая всю комнату, рассыпался золотым блеском по одеялу Анны и, поднимаясь выше по ее ослепительно-белому белью, освещал ее бледное лицо, черные волосы и

[316] Примечания: 316

<*Гаршин Е.*> Новые книги // Северный вестник. 1886. № 3. С. 179.

[317] Примечания: 317

Гаршин Е. Критические опыты. СПб., 1888. С. 163.

глаза» (Ал. Чехов. «Сомнамбула». — «Будильник», 1881, № 9). Следует отметить и влияние переводной «светской» повести и рассказа — Аврельяна Шолля, Шарля Монсло, Пьера Верона, Шарля де Курен, Катулла Мендеса[318]. Приведем пародию А. А. Ходнева, хорошо показывающую характер предметного описательства этой литературы.

«Нагая женщина, или Вакханка. Роман из реальной жизни. Часть I. Глава 1-я.

В небольшой комнате, уютно уставленной диванами, креслами и небольшими столиками, с одуряющею атмосферою от роскошных цветов, перед большим зеркалом-трюмо, на мягкой тигровой шкуре лежала нагая молодая женщина ослепительной красоты» (Неудалый. «Из дневника человека, „подающего надежды“». — «Будильник», 1883, № 35).

Приметы самой свежей моды, точность деталей — необходимое условие, и здесь светская, бытовая, уголовная и вообще натуралистическая

---

[318] Примечания: 318

Ср. в рассказе К. Мендеса «Три рода любви», где в будуаре, обитом японским штофом, герой «сидел на низеньком пуфе, прислонясь головою к кушетке, и не спускал глаз с дивно-крошечной, почти детской ножки в розовом чулке и золотом шитой алжирской бабуше с загнутым вверх носком, шаловливо высунувшимся из-под пеньюара» («Будильник», 1882, № 12). По словам А. Амфитеатрова, Чехов пародировал К. Мендеса в не дошедшем до нас рассказе (Амфитеатров А. В. Собр. соч. Т. XIV. СПб., (1912). С. 231).

повесть и рассказ смыкаются с рассказом юмористическим — только разве что не так прямо обнажая цифровую, денежную основу изображаемого излюбленного набора вещей[319].

С этим типом описания, дающего указания на вид мебели, тканей, даже на цвет, соседствует другой — по видимости, противоположный. В таком описании, по сути дела, ничего не описывается — о наличии вещей лишь сообщается. «В маленьком уютном будуаре роскошного барского дома, находящегося в одном из аристократических переулков Пречистенской части, чуть слышно беседовала весьма интересная парочка <…> Мягкий голубоватый свет лампы <…> позволял различать <…> обстановку ее, изящную и комфортабельную» (Н. Байдаров. «Счастливый билет». — «Мирской толк», 1883, № 5–6). Ср. в рассказе П. Подвязского «Полночь» за двадцать лет до того: «У камина, в *роскошном будуаре* сидел Линин, поэт и музыкант, с баронессой В.» («Модный магазин», 1863, № 17).

«Роскошный» был излюбленнейшим эпитетом; его пародировал уже И. Грэк (В. В. Билибин): «Действие I. Картина 1. Роскошный лес в окрест-

[319] Примечания: 319

Ср. в повести И. И. Ясинского «Всходы»: «Она была одета в кисейное платье с немодными рукавами…» («Отечественные записки», 1882, № 3).

ности замка фон Гектографа <…> Картина 2. Роскошная комната в доме дон Гектографа <…> Действие II. Роскошный сад в доме дон Гектографа <…> Действие IV. Роскошная прогалина в лесу» («Альфонс». — «Стрекоза», 1880, № 6).

Автор описания лишь называет вещи — с полной уверенностью, что они будут узнаны, что его читатели под «комфортабельным кабинетом», «уютным будуаром» и «роскошной мебелью» подразумевают нечто вполне конкретное и однозначное с тем, что подразумевал он сам. Эта черта также попала в уже цитированную пародию А. А. Ходнева.

«Женщина-змея.

Роман из великосветской жизни. Часть I. Глава 1. Роскошный будуар. Висячая лампа с матово-розовым колпаком льет заманчивый свет на уютную обстановку и придает комнате таинственно-раздражающий полумрак. Брошюры и альбомы, раскинутые на круглом столе… (описание будуара в деталях напишу потом)».

Описание «в деталях» можно дать потом или не давать вообще — оно заранее известно. «Назывательность» — одна из существеннейших черт

массовой литературы вообще[320].

И у подробно-описательного, и у кратко-назывательного способа включения предмета в произведения массовой литературы — при кажущейся их противоположности — есть общая (и главная) черта. И там и там вещь, предмет не является художественным предметом.

Художественным эмпирический предмет делает переоформленность, след авторской формующей руки, оставленный на нем.

В массовой же беллетристике, и когда вещь детально описывается, и когда просто называется, она равно берется из эмпирического мира готовой, нетронутой, такою, какою ее знают все.

В каком же отношении находился ранний Чехов к этой описательно-назывательной традиции?

С одной стороны, он прямо ее пародировал. «Вчера я получил письмо от „Будильника“. В этом письме просят меня написать рассказ обязательно юмористический и обязательно к этому номеру <…> В роскошно убранной гостиной, на кушетке, обитой темно-фиолетовым бархатом, сидела молодая женщина лет двадцати двух.

---

[320] Примечания: 320

Об этой черте в современной беллетристике см.: *Чудаков А.* Соблазн упрощений // Литературная газета. 1976. 18 августа.

Звали ее Марьей Ивановной Однощекиной.

— Какое шаблонное, стереотипное начало! — воскликнет читатель. — Вечно эти господа начинают роскошно убранными гостиными! Читать не хочется!

Извиняюсь перед читателем и иду далее» («Марья Ивановна», 1884).

С другой — приблизительно тогда же мы находим тот же «бархат» и «роскошный» будуар в описании как будто не пародийном: «В роскошном, затейливо убранном будуаре одной из известнейших московских бонвиванок сидел доктор. Был полдень» («Филантроп», 1883). «Купе первого класса. На диване, обитом малиновым бархатом, полулежит хорошенькая дамочка» («Загадочная натура», 1883). Если сначала оба текста (они начинают рассказы) воспринимаются без иронии, то по мере развертывания сюжета это ощущение меняется. Общий иронический тон по отношению к героям как первого рассказа («болела душа», «трескучей, бешеной страсти»), так и второго («Я страдалица во вкусе Достоевского») бросает ретроспективный отсвет на вводящее предметное изображение, которое теперь не выглядит столь позитивным.

Уже в одном из своих дебютных произведений

Чехов пародировал употребляемые в вещном наборе современной литературы «портфель из русской кожи, китайский фарфор, английское седло, револьвер, не дающий осечки» («Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?», 1880). Однако в повести «Живой товар» (1882) он прибегает к описаниям, не выбивающимся за рамки этой литературы. «В стеклянные двери внесли большие кресла и диван, обитые темно-малиновым бархатом, столы для зала <…>. В ворота ввезли богатую, блестящую коляску и ввели двух белых лошадей, похожих на лебедей».

«Живой товар», как и другие относительно крупные повествовательные произведения Чехова этого времени («Зеленая коса», «Цветы запоздалые», «Скверная история», «Ненужная победа», 1882; «Драма на охоте», 1884), вообще наиболее явно отразили колебания и противоречивые тенденции в поэтике раннего Чехова. Именно в них были испробованы полуавантюрная, мелодраматическая и сентиментальная фабула, субъективное повествование с персонифицированным повествователем, развернутые описания, биографические отступления и другие черты, не нашедшие продолжения в позднейшей прозе писателя. В этих повестях обнаруживается

своеобразный симбиоз традиции и иронии над нею. Ирония не окрашивает произведение в целом, но включается своеобразными «квантами». В «Скверной истории» во вполне литературно-нейтральном повествовании вдруг является пародийный пейзаж (цитату см. в § 9) или фамильярное замечание в скобках: «Молодцы женщины по части амурных деталей, страсть какие молодцы!» Недаром до сих пор спорят — пародии или нет «Ненужная победа» и «Драма на охоте»? Предметность «Ненужной победы» колеблется между «литературным» изображением европейского аристократического и артистического быта и пародированием такого изображения.

В предметной сфере, как и в других сферах изображения этих произведений, нет целостного авторского отношения, которое можно было бы определить единообразно.

Отношение к предмету, которое, восходя к светской повести 70-80-х годов, частично проявилось в этих ранних вещах Чехова, не оказало влияния на его последующую поэтику.

9

Лил сиянье полный месяц; звезды
искрились в эфире, —
Словом, ночь плыла над миром
в полном форменном мундире.

Л. Пальмин

Мир природных предметов -не только существенная часть предметного мира произведения, он — важнейшая составляющая эмоционального его мира, показатель характера отношения писателя к действительности в целом (пейзаж в романтизме, реализме, символизме).

В юмористике пейзаж — тоже один из первейших инструментов в выполнении ее специфических задач. Среди главных способов создания комического — перемещение явления в несвойственную ему сферу; так, проверенным приемом является ситуация, когда мифологические или библейские персонажи действуют в современное, небиблейское время.

В пейзаже такой прием выглядит как приписыванье явлениям и объектам земной природы

и вселенной человеческих качеств, поступков, которые при этом совершаются в современной бытовой обстановке. Луна, солнце, ветерок, листья и так далее действуют, рассуждают, чувствуют точно так же, как прочие, живые герои юмористической прессы, отягощены теми же заботами, делами, привычками.

«Весна идет! В воздухе пахнет жаворонками… печеными, разумеется, и аптечными медикаментами. Солнце, все еще постукивая зубами от холоду, улыбается иногда кисло-сладкою улыбкою и снова прячется за тучи, как в фланелевую фуфайку» (Д. М. <Д. Д. Минаев> «Весна идет». — «Будильник», 1865, № 18).

Другой, не менее распространенный способ — перенесение предмета из того класса, в котором он знаково закреплен, в другой класс. Природа всегда традиционно числилась по разряду «возвышенного» и описывалась с использованием целого устоявшегося набора поэтизмов типа «серебряный диск», «алмазные (бриллиантовые)» зерна, капли, льдинки, «золотистые лучи» и прочее, в русской литературе мало изменившегося на протяжении всего XIX века. Юмористическое описание переносит предметы из этого разряда в другой — непоэтический, сниженный, обы-

денный.

Было в юмористике, конечно, и пародирование предшествующей традиции. Гимназист Чехов мог прочесть в таганрогской газете, печатавшей иногда сценки и пародии: «Само собой разумеется, тут было и заходящее солнце, которое бросало мягкий розовый свет на окружающие предметы, и золотистые облака, и сладострастно щекочущий запах черемухи — уж эти гг. Тургенев и Гончаров! — ни на шаг без сладострастия!» (А. П-ев. «Актер». — «Азовский вестник», 1877, 24 апреля, № 25).

Но само по себе ироническое снижение и даже пародирование еще ничего не говорило об отходе от литературных шаблонов. А. В. Амфитеатров писал, что «условно-иронический тон был общим в молодых компаниях 80-х и начала 90-х гг.»[321]. Общим он был и у братьев Чеховых — это видно по письмам Ал. П. Чехова. Но это был быт; литература была — другое; и когда старший брат брался за перо, то, по выражению младшего, «дул в рутину» не меньше остальных. «Хочется удрать от лиризма, — писал о нем Чехов, — но поздно, увяз. Его письма полны юмора, ничего

[321] Примечания: 321
Амфитеатров А. В. Указ соч. С. 230.

смехотворней выдумать нельзя, но как станет строчить для журнала — беда, ковылять начнет» (I, 67–68). В журнальных своих произведениях Ал. Чехов давал, например, такие пейзажи: «Из открытого окна дома, звучно вторя песням пташек, неслись чудные звуки рояли, волшебно замирая в весеннем влажном воздухе» (Агафопод Единицын. «Воистину воскресе». — «Будильник», 1881, № 16). Всерьез о «прихотливом узоре» солнечных лучей («Стрекоза», 1878, № 12, с. 8) мог написать и такой прирожденный пародист и юморист, как И. Грэк. А. А. Ходнев, едко пародировавший различные виды описаний в современной беллетристике, в том числе и описания природы, в «серьезном» своем рассказе давал пейзаж с традиционным набором «поэтических» предметов: «Теплая летняя ночь спустилась на землю. Луна, лукаво выглянувшая из-за темно-голубых облаков, облила своим волшебным светом густой сад с причудливыми дорожками и запрятавшимися в тени кустов и деревьев зелеными скамейками, и заиграла на полузапущенном пруду, разбрасывая по воде блестящий фантастический отсвет. Мелодичные звуки штраусовского вальса <…> превращались в какую-то божественную, за душу берущую мелодию» (Неудалый. «Две ночи. Со-

всем прозаическая историйка». — «Будильник», 1883, № 44).

В рассказе могла быть явная юмористическая установка, но, когда дело доходило до описаний природы, являлась та же «рутина». Фамильярно-иронический и поэтический тон вполне уживались в одном тексте. Ср. в рассказе из «Зрителя»: «Невыразимо чудная весенняя ночь. На голубом прозрачном небе светит полный, ясный месяц. Кое-где виднеются легкие облачка, точно кисеей прикрывающие кокетливо-яркие звезды. По темной поверхности озера, окруженного роскошной зеленью деревьев, скользит лодка. В воде отражается и диск луны, и мерцание звезд…» (Аявру. «Пейзаж». — «Зритель», 1883, № 10). Дальше в тексте есть эпитеты «кокетливо» и «лукаво», которые нисколько не мешают ни «волшебному», «фантастическому» и «роскошному», ни «мерцанию звезд» (будто из монолога Треплева), равно как и почетному месту луны, дружно вышучиваемой в тех же самых юмористических журналах.

Молодой Чехов широко использовал прием фамильярного антропоморфизма. В рассказе «Дачники» (1885) такие пассажи сопровождают все развитие сюжета: «… глядела на них луна и хмурилась: вероятно, ей было завидно и досадно

на свое скучное, никому не нужное девство. <…> Луна словно табаку понюхала. <…> Из-за кружевного облака показалась луна… Она улыбалась: ей было приятно, что у нее нет родственников». Ср. в рассказе «Исповедь, или Оля, Женя, Зоя» (1882): «Птицы пели, как по нотам… <…> Деревья смотрели на нас так ласково, шептали нам что-то такое, должно быть, очень хорошее, нежное…» Все это очень близко к современной Чехову юмористике. См., например, в рассказе Л. Рахманова: «А лесные пташки надрывались, вывертывая разнообразнейшие трели. В косых лучах солнца играли и амурничали зеленые, золотые и синие мухи… Ветерок, казалось, застыл, выжидая чего-то любопытного» («Шут», 1883, № 24).

И с первых же лет Чехов очень охотно пародировал весь поэтический предметный набор массово-литературного пейзажа: «Был тихий вечер. В воздухе пахло. Соловей пел во всю ивановскую. Деревья шептались. В воздухе, выражаясь длинным языком российских беллетристов, висела нега… Луна, разумеется, тоже была. Для полноты райской поэзии не хватало только г. Фета, который, стоя за кустом, во всеуслышание читал бы свои пленительные стихи» («Скверная история», 1882).

Однако, если бы Чехов ограничился только отталкиваньем и пародированием, его пейзаж так бы и остался в рамках юмористической традиции. Для создания нового литературного качества одного минус-приема недостаточно — он очень быстро становится обратным общим местом и уже в этом качестве входит в массовый литературный обиход эпохи. Нужно было что-то другое.

Начав с распространенных в юмористике форм, молодой Чехов на них не остановился. Фамильярность переходила в домашность, интимность; грубоватый антропоморфизм — в приближенность к человеку, его повседневному окружению, ненавязчивому приобщению природы к человеческим меркам, масштабам, ощущениям.

«Не помню, когда в другое время я видел столько звезд. Буквально некуда было пальцем ткнуть. Тут были крупные, как гусиное яйцо, и мелкие, с конопляное зерно… Ради праздничного парада вышли они на небо все до одной, от мала до велика, умытые, обновленные, радостные, и все до одной тихо шевелили своими лучами» («Святою ночью», 1886). «Зимнее солнышко, проникая сквозь снег и узоры на окнах, дрожало на самоваре и купало свои чистые лучи в полоскательной чашке» («Мальчики» 1887).

Сближение явлений природы с миром бытовых явлений и вещей, ощущаемое как снижение, сначала имело у Чехова юмористическую и эпатирующую окраску. Но окраска ушла, сам же принцип остался. Демонстративная прозаичность уже в 1886–1887 годах повсеместно уступила место прозаичности как позитивному способу изображения, означавшему ориентировку на обыденный предмет как в собственно описаниях, так и в метафорах. Современники еще ощущали это как «пристрастие к грубым прозаическим сравнениям и выражениям»: «Сравнение глаз с копейками, может быть, и точно выражает их величину, но не гармонирует ни с грацией, ни с задумчивостью. <…> Прозаично описание таинственного голоса ночной птицы на опушке леса[322] <…>. Понять, о чем говорит г. Чехов, сразу можно, но как прозаично впечатление его описания по сравнению с действительностью!»[323] Но для самого Чехова, внутренне, во всех этих случаях уже не было никакой демонстративности

[322] Примечания: 322

Имеется в виду «расшифровка» птичьего крика как «Ты Ни-ки-ту ви-дел?» — «Видел! Видел! Видел!» в «Агафье» (1886).

[323] Примечания: 323

Краснов Пл. П. Осенние беллетристы. А. П. Чехов // Труд. 1895. Т. XXV. № 1. С. 208–209.

и отталкивания — это уже начиналась глава его позитивной манеры.

Глава эта открывала поэтическую прозу Чехова. Все обыденные вещные чеховские сравнения и уподобления, в своем истоке имевшие стремление уйти от поэтичности, в итоге все равно пришли к ней же. Н. К. Михайловский, выбрав «хорошенькие строчки» из рассказов 1887 года («Шампанское», «Почта», «Холодная кровь»), писал: «Все у него живет <...>. Эта своего рода, пожалуй, пантеистическая черта очень способствует красоте рассказа и свидетельствует о поэтическом настроении автора»[324]. Но это была поэтичность нового рода, еще не бывшего.

Чеховский пейзаж часто сопоставляют с тургеневским. Общим местом таких сопоставлений является утвержденье, что состояние природы и в том и в другом гармонирует с настроением персонажа. Это так; разница, однако же, велика. У Тургенева — открытый параллелизм: «Молнии не прекращались ни на мгновение <...>. Я глядел и не мог оторваться; эти немые молнии, эти сдержанные блистания, казалось, отвечали тем немым и тайным порывам, которые вспыхивали

---

[324] Примечания: 324

Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 598.

также во мне». Но вот молнии «исчезли наконец». То же и в душе героя: «И во мне исчезли мои молнии» («Первая любовь»). Если пейзаж служит цели эмоционального введения к дальнейшему повествованию, то это делается тоже достаточно открыто: «Глядя кругом, слушая, вспоминая, я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце… поднял глаза к небу — но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось; я склонился к реке… но и там, в этой темной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды; тревожное оживление чудилось повсюду — и тревога росла во мне самом…» («Ася»).

В чеховских «Именинах» (1888) тягостные чувства героини находят соответствие в природе, но прямо это не выражается — настроение пейзажа возникает как результат собственного состояния природных предметов, сгущающего ощущение грусти и томления. «Солнце пряталось за облаками, деревья и воздух хмурились, как перед дождем, но, несмотря на это, было жарко и душно. Сено <…> лежало неубранное, печальное, пестрея своими поблекшими цветами и испуская тяжелый приторный запах».

Пейзаж окутан неким однородным флером,

но, вместе с тем, каждая его деталь автономна и слегка разнится по своей эмоциональной окраске от предыдущей: «Восходило солнце. Низко над лугом носился сонный ястреб, река была пасмурна, бродил туман кое-где, но по ту сторону на горе уже протянулась полоса света, церковь сияла, и в господском саду неистово кричали грачи» («Мужики», 1897). Настроение является не как эмоциональная проекция пейзажных деталей — его поток движется рядом с ними — или по касательной. Может быть, поэтому у Чехова оно так многонаправленно и трудноуловимо.

В создании новых способов пейзажного изображения, разумеется, играла роль не только юмористика. Какие-то импульсы, безусловно, исходили и от «артели восьмидесятников». Так, А. Амфитеатров считал, что некоторыми импрессионистическими чертами своей пейзажной поэтики Чехов обязан М. Н. Альбову, умевшему традиционный пейзаж оживить «импрессионистскою подмесью и создать если не новую манеру письма, то, во всяком случае, намеки на нее, которыми воспользовался творец нового периода русской изящной литературы — Антон

Павлович Чехов»[325].

Один из главных приемов создания комического — несомненно, «несоответствие между внешностью и тем, что за ней кроется, между иллюзией и действительностью», демонстрация «несоответствия между высоким мнением человека о своей моральной, общественной, интеллектуальной значимости и его фактической ценностью»[326]. В качестве примеров цитированный автор приводит рассказы Чехова — «Унтер Пришибеев», «Княгиня», «Человек в футляре». Очевидно, что в двух последних этот прием выходит за рамки комических задач. Но в одном исследователь, несомненно, прав: их исток — традиционная комическая ситуация.

Не менее распространенный прием юмористики — смешение разнородных и явно несочетаемых признаков, прием, широко применяемый в сатирической поэзии — Г. Гейне, Козьмой Прутковым, Сашей Черным: «Белая жилетка, Бальмонт, шприц и клизма». Ранний Чехов использовал его очень охотно. Сочетаются — обычно в пределах одного предложения или синтаксического целого

---

[325] Примечания: 325
Амфитеатров А. В. Указ. соч. С. 340.

[326] Примечания: 326
Дземидок Б. О комическом. М., 1974. С. 78.

— вещи вообще несоединяемые или несоизмеримые: крупное и мелкое, физическое и идеальное. «Любит больше всего на свете свой почерк, журнал „Развлечение“ и сапоги со скрипом» («Перед свадьбой», 1880). «Этот скандал <…> обошелся ему очень дорого. Благодаря ему он потерял свою новую форменную фуражку и веру в человечество» («Начальник станции», 1883). Ср. в письмах Чехова: «Пахнет кислой капустой и покаянием» (II, 212).

Этот прием, кроме решения комических задач, обеспечивал возможность включения самых разнообразных черт, вещей, качеств, как существенных для характеристики объекта (журнал «Развлечение»), так и собственно индивидуальных и вообще неожиданных, попавших сюда, быть может, по причинам комического контраста («Говорит в нос, не отрицает наук, умывается с мылом <…>. Поет тенором и в восторге от архиерейского баса». — «Случай с классиком», 1883). Юмористика открывала область свободной компоновки предметов, широту амплитуды авторского вещного выбора; она показывала принципиальную возможность самых разнородных вещных союзов.

Связано с юмором, но уже выходит в более

широкие сферы объединение разнородных предметов в таких рассказах, как «Гриша», «Событие», «Ванька» (1886), «Каштанка» (1887). «Вечером он никак не может уснуть. Солдаты с вениками, большие кошки, лошади, стеклышко, корыто с апельсинами, светлые пуговицы, — все это собралось в кучу…» («Гриша»). Здесь это перечисление еще окрашено улыбкой авторского отношения к детскому восприятию, но оно уже близко к вполне серьезным пассажам рассказов переломного периода: «Нюта казалась топорной бабищей, доктор говорил пошло и неумно, в котлетах за завтраком было много луку» («Володя». Первая ред. 1887 г.). В едином потоке даются и чувства, и мысли героя, и его гастрономические ощущения (ср. гл. III, § 7). Как и во многих других случаях, прием наполнился другим содержанием и стал почти неузнаваем.

Примером подобной же трансформации приема могут служить чеховские сравнения. Принцип юмористического сравнения — почти обязательная перемена рядности: сравнение переводит предмет в другой ряд, в другой план, чаще всего снижающий. Молодой Чехов широко это использовал.

Но у Чехова позднего это приобрело другой

характер. Мы имеем в виду знаменитые неожиданные его сравнения, которые К. Чуковский в свое время давал длинным списком: «…к пожилой даме, у которой нижняя часть лица была несоразмерно велика, так что казалось, будто она во рту держала большой камень» («Анна на шее», 1895; ср. далее: «сдали выручку даме с камнем во рту»); «когда Гуров охладевал к ним, то красота их возбуждала в нем ненависть и кружева на их белье казались ему тогда похожими на чешую» («Дама с собачкой», 1899); «легкий остроносый челнок <…> имел живое, хитрое выражение и, казалось, ненавидел тяжелого Петра Дмитрича» («Именины», 1888). Эти сравнения не снижают, а метафорическое описание челнока в последнем примере, пожалуй, даже повышение в ранге. Дело здесь уже не в том, снижение это или нет, но в самом факте переведения предмета в другой ряд, а перевод этот может и не иметь комического назначения. Сравнение мертвого, зашитого в парусину Гусева с морковью или редькой («у головы широко, к ногам узко» — «Гусев», 1890) нисколько не юмористично и не нарушает общую атмосферу торжественности и сосредоточенности на мыслях о смерти в финале этого рассказа.

Речь идет, конечно, не только о сравнениях, но

вообще о вторжении внешне комических, сниженных деталей в «серьезный» текст. Таких как, например, в «Рассказе неизвестного человека» (1893): «Самый жалкий и преступный вид имели два пирожка на тарелочке. Сегодня нас унесут обратно в ресторан, — как бы говорили они, — а завтра опять подадут к обеду какому-нибудь чиновнику или знаменитой певице». Подобный «монолог пирожков» совершенно невозможно представить в повести Тургенева, Писемского, Гончарова, Достоевского, Л. Толстого. Чехов расширил само представление о возможности включения разнородных предметов в серьезную прозу.

Юмористический рассказ, сценка, анекдот, фельетон, письмо, юмористический дневник и другие жанры малой прессы были не просто связаны с вещью — они были без нее немыслимы, они надстраивались над бытовой, современной, модной вещью, она — центр этого мира, точка притяжения, схождения всех его сил.

В этой фельетонной, злободневной, легковесной вещности Чехов почувствовал зерно фундаментальных закономерностей человеческой жизни. Те связи, которые казались преходящими, сиюминутными, не стоящими размышления,

он осознал как надвременные, непреходящие, как объект напряженной художественной медитации. От юмористического обыгрыванья предмета, от комической детали он шел к тому художественному изображению, которое немыслимо без прикованности всего описываемого к предметному в каждый момент изображения, — к глубинному, художественно-философскому осознанию вечного характера связи вещи и человека.

Глава вторая
Истоки новых сюжетно-композиционных принципов

Но много ли есть на свете
необыкновенного?..
И часто западает в душу совсем
незаметное, —
так, крохи, так, завалящее.

А. Ремизов

1

В задачу настоящей главы входит рассмотрение того, на каком литературном фоне, когда и в каких жанрах зарождались те новые сюжетные принципы, которые получил в наследство Чехов, и как он, перерабатывая и трансформируя наследуемое, создал тот «чеховский» сюжет, который явился одним из важнейших слагаемых нового типа литературного мышления, нового художественного видения мира, им открытого.

Развитие большого писателя — процесс чрезвы-

чайной сложности. Случаи, когда в самых первых пробах пера уже обозначился магистральный путь будущего новатора, достаточно редки. Чаще бывает иначе: молодой писатель пробует разные литературные пути и лишь постепенно находит среди них свой. И в первую очередь это относится к таким писателям, как Некрасов, Чехов, явившимся из недр фельетонистики и малой прессы и поднявшимся до высот большой литературы.

Поэтому, чтобы путь Чехова не выглядел более прямым, чем он был на самом деле, прежде исследования главных дорог его движения следует хотя бы кратко задержаться на судьбе жанров, композиционных приемов, не вышедших за хронологические рамки середины 80-х годов, то есть рассмотреть боковые, непродуктивные или вообще угасшие, тупиковые ветви чеховской эволюции. Некоторые из них, оказавшись неперспективными для собственного развития Чехова, дали художественные ценности, оставшиеся в литературе. Это рассмотрение, повторяем, будет кратким — подробное их исследование не входит в задачу данной книги и может стать темою самостоятельной, специальной работы.

Ряд произведений раннего Чехова («Ярмарка», «В Москве на Трубной площади», 1883; «Весной»,

«На реке», 1886) восходит к поэтике физиологического очерка 40-х годов. Писатель, однако, вряд ли воспринял черты жанра прямо оттуда. Скорее, это произошло через посредство литературы последующих двадцати-тридцати лет.

Физиологический очерк как живое и актуальное явление перестал восприниматься к началу 50-х годов: 1848–1850 годы — уже «эпилог» натуральной школы[327]. Однако очерки этого типа продолжали появляться и позже — как из-под пера зачинателей жанра («Хлыщ высшей школы» и «Петербургский литературный промышленник» И. И. Панаева, 1857), так и новых его партизан — таких как М. А. Воронов.

К жанру, близкому к физиологическому очерку, обращаются почти все писатели-шестидесятники -А. И. Левитов, В. А. Слепцов, хотя у них уже есть существенные отличия от «классических» «физиологий»[328]. Как отмечал А. Г. Цейтлин, «бесспорна близость к „физиологиям“ „Очер-

---

[327] Примечания: 327

Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. Изд. 2-е. М., 1982. С. 19.

[328] Примечания: 328

Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. Изд. 2-е. М., 1982. С. 19.

ков бурсы“ Н. Г. Помяловского»[329]. Обращался к этому жанру в самом начале творчества и Г. Успенский — например, в таких очерках, как «Светлый день» (1863), «Побирушки», «Ночью. Мирные картины московской жизни» (1864), «Из чиновничьего быта. Эскиз пятый», «День нужды и скуки» (1865). Характерно, что новая волна «физиологии» явилась в творчестве Г. Успенского, когда он, после закрытия «Современника» и «Русского слова», стал печататься в «Новом русском базаре», «Женском вестнике» и таком известнейшем впоследствии органе малой прессы, как «Будильник», начавшем выходить в 1865 году. Это говорит о том, что для этой прессы жанр «физиологии» продолжал быть актуальным — точнее, стал актуальным, перестав быть таковым в «большой» литературе.

Иллюстрированные журналы, газеты охотно печатали разного рода «очерки нравов» и «провинциальные заметки». Так, только в 1866 году в литературных материалах «Будильника» находим подзаголовки: «Провинциальные заметки», «Петербургские очерки», «Клубные сцены», «Амурские сцены», «Из купеческого

[329] Примечания: 329

Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк). М., 1965. С. 275.

быта», «Из тюремного быта», «Из чернорабочего быта». «Будильник» не был в первое время целиком юмористическим журналом[330], но и в последующие годы он постоянно помещал очерки и рассказы с «физиологическим» уклоном — именно там был напечатан чеховский рассказ «В Москве на Трубной площади», не принятый Лейкиным в «Осколки» как имеющий «чисто этнографический характер» (2, 524).

Литературные жанры развитой национальной литературы редко исчезают совершенно; чаще жанр переходит в другой литературный разряд, «из центра перемещается на периферию»[331], в газетную, «тонкожурнальную», юмористическую, детскую беллетристику. Отгорев в большой литературе, жанр десятилетиями может тлеть в массовой, не давая, разумеется, произведений высокого искусства, но все же сохраняя на этих

[330] Примечания: 330

Редактор «Будильника» А. Д. Куренин, вспоминал А. В. Амфитеатров, дал Чехову «полную свободу в выборе тем — значит, возможность развиваться и зреть естественным порядком, печатал решительно все, что выходило из-под чеховского пера» (Иллюстрированная жизнь (Париж). 1934. № 3. С. 10). Однако эта свобода, столь важная для становления молодого писателя, вряд ли означала особое отношение к Чехову, как представлялось мемуаристу полвека спустя, — такова была общая установка журнала.

[331] Примечания: 331

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 257.

литературных задворках основные свои черты.

Попадая в малую прессу, жанр меняется, но не реформируется, а в содержательном плане редуцируется. Сохраняя и даже иногда усиливая основные формальные признаки, он теряет свое общественно-идеологическое содержание.

Так было и с физиологическими очерками. Теперь они уже не претендуют на изображение какой-либо профессии и тем более целого сословия — само слово «сословие» под пером их авторов имеет уже почти метафорический, до пределов суженный характер: «Без сомнения, вам часто приходится встречать на улицах Петербурга пожилых женщин, одетых в черные поношенные салопики, с издерганными, неопределенного цвета воротниками, в огромных капорах черного же цвета и с неизбежными узелками в руках. <…> Определить сословие кумушек довольно трудно: они большею частью вдовы мелких чиновников, обер- и даже унтер-офицеров» (А. Трескин. «Кумушки петербургской стороны». — «Весельчак», 1858, № 4). В предисловии к серии очерков «Бродячий Петербург» известный в 70-80-е годы юморист В. О. Михневич откровенно характеризовал героев своих «беглых нравоописательных наблюдений» как лиц очень разношерстных и

мелких групп: «Весьма пестрый класс всякого рода и вида праздных людей и дармоедов с наклонностями культивированных кочевников, праздношатаев и разгильдяев, коптителей небес и фланеров <…> и тому подобных представителей разнородной „богемы“ и уличной „публики“» (в его сб. «Картинки петербургской жизни». СПб., 1884).

В ходу были описания внешних примет представителей «редких» профессий, завсегдатаев трактиров, обитателей трущоб. О требованиях редакторов малой прессы выразительно писал М. А. Воронов, один из поздних «физиологистов»: «Таланта, разумеется, в моих очерках было очень мало, зато фактов тьма <…> но патрону это не понравилось <…> хотелось, чтобы я, например, карманников изобразил так: „Сии помои человечества ходят на промысел партиями, не менее трех человек, причем, избрав жертву, становятся около нее, но становятся таким образом“… <…> или: „городушничеством“ <…> занимаются преимущественно женщины, кои имеют при себе, под салопами, нарочито для того устроенные карманы, якобы „мешки“»[332].

[332] Примечания: 332

Московские норы и трущобы. Собрали М. А. Воронов и А. И. Левитов. Т. I. М., 1866. С. 78.

По своему социальному диапазону новые «физиологии», таким образом, сплошь и рядом уже имели мало общего со своим литературным родоначальником — физиологическим очерком 40-х годов.

В юмористических и сатирических журналах 60-х годов физиологический очерк в его редуцированных видах представлен достаточно широко. Так, только в «Гудке» 1862 года встречаем «Губернские этюды», «Малороссийский очерк», очерки «Из черноземного быта» и «Из современной московской жизни». Очерки этого типа иногда претендуют на общественную значимость и злободневность, однако необходимым условием для них был юмористический тон и стиль. В качестве примера можно привести начало одного из очерков уже упоминавшегося цикла В. Михневича: «Следуя, с одной стороны, классификации Линнея, а с другой — табели о рангах, нужно начать, конечно, с самых крупных и наиболее привилегированных по положению особей обозреваемого разряда позвоночных. Нужно начать, значит, с сановников, потому что, хотя и не доказано, чтобы в хребте у сановников было, напр., больше позвонков…» («Сановник „не у дел“»).

Примером физиологического очерка с юмористическим налетом могут служить чеховские очерки «Встреча весны» (1882) и «Троицын день» (1884).

Разумеется, не все новейшие очерки носили редуцированный или юмористический характер. Так, в «Искре» с нравоописательными этюдами выступал один из родоначальников жанра — И. И. Панаев («Этюды петербургских нравов», 1859, № 1–2), олицетворяя живую литературную преемственность; в этом и других сатирических журналах встречались отдельные очерки достаточно высокого литературного уровня.

Все вторичное — по определению — имеет известные, четкие черты. Массовая литература, возможно, и есть материальный носитель «памяти жанра», о которой в общем виде говорил М. М. Бахтин[333], — носитель, обладающий значительным постоянством и инерцией, менее подверженный литературным революциям, чем большая литература.

Всякий писатель, а особенно нового времени, так или иначе соприкасаясь с массовой литературой (детское чтение, ежедневная газе-

[333] Примечания: 333

См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972. С. 178–179.

та, иллюстрированный журнал, станционное, вагонное, аэродромное чтиво), в какой-то мере усваивает черты жанра через нее. Может быть, именно этим объясняется тот факт, что явившиеся в другую эпоху произведения часто удивительно точно воспроизводят жанровые особенности тематически близких произведений прошлого. Таковы, например, «Киевские типы» А. И. Куприна (1895–1898). А. Г. Цейтлин, правильно отмечая, что Куприн создавал эти очерки, не руководствуясь «давно забытыми образцами» «физиологии» 40-х годов, при этом утверждает, что он был ведом «самой логикой очеркового жанра»[334]. Не совсем ясно, где почерпывается такая логика. Объяснение сходства знакомством с образчиками жанра в малой прессе — более простое.

Тем пригодней такое объяснение применительно к Чехову, который в этой прессе работал.

В чеховских очерках достаточно отчетливо выделяются такие черты «физиологии», как лока-

[334] Примечания: 334
Цейтлин А. Г. Указ. соч. С. 313.

лизации[335] — по профессии (сплавщики в очерке «На реке», мелкий литератор в очерке «Весной»), по времени, месту. Очерк «В Москве на Трубной площади» (1883) очень близок, например, к очерку И. Т. Кокорева «Соборное воскресенье» (1849), где описывается Охотный Ряд с его «птичьим царством», голубями, собаками, типами «охотников», знатоков, «людей специальных», а также к очерку Л. А. Мея с близким названьем («Сборное воскресенье», 1850). Везде в чеховских очерках находим существеннейшую особенность «физиологии» — активного автора-повествователя, демонстрирующего читателю изображаемое: «Но теперь поглядите на Макара Денисыча...» («Весной»). «Свесившись через перила, вы тоже глядите на реку...» («На реке»). В жанре рассказа и повести эта черта у Чехова отмерла очень рано. Конечно, есть и отличие: для Л. А. Мея постоянные вмешательства рассказчика необходимы как мотивировки появления очередных эпизодов и одновременно как композиционные скрепы: «Но вы не смущайтесь, войдите в толпу и осмотритесь кругом. Вот перед вами парень в зеленом

[335] Примечания: 335

О понятии локализации см.: Манн Ю. В. Утверждение критического реализма. Натуральная школа // Развитие реализма в русской литературе. Т. I. М., 1972. С. 272–273.

чекмене <…> держит свору поджаристых борзых. <…> Пойдемте дальше. Дряхлая, сморщенная салопница с связкой чубуков…»

Тридцать лет спустя у Чехова рассказчик уже не столь обязателен: ввод многих картин и эпизодов обходится без его посредства. Кроме того, восприняв основные черты такого очерка из малой прессы, Чехов не относился к ним как к каноническим, смело внедряя в повествование пейзажные картины, лирические медитации.

Чеховские очерки, близкие к физиологическим, не дали жанрового продолжения. Но обращение Чехова к этому жанру, оставшись без последствий для его собственной поэтики, принесло, тем не менее, свои плоды, оставив в литературе такое классическое произведение, как «В Москве на Трубной площади».

Был, впрочем, и еще один художественный результат: в 1891 году Чехов написал вещь, близкую по общей установке к новейшим модификациям физиологического очерка, — «В Москве». Но этим близость к жанру и исчерпывалась. Оригинальность чеховского «московского фельетона» очень хорошо видна при сопоставлении его с появившимся буквально накануне очерком Скитальца, выдержанным в духе новых «публицистических

физиологий»: «Этот герой — современный молодой человек. <…> Это тот самый молодой человек, которого вы встречаете в театре, где он, развалясь в первом ряду кресел, лениво смотрит на сцену, где что-то такое говорят, что-то делают, чего-то плачут, зачем-то смеются. Его это не занимает. <…> В театр он пришел не смотреть, а скучать. Везде ему скучно. <…> С литературой он давно покончил: Шекспира изучил по оперному либретто „Отелло“, Гёте — по „Фаусту“ <…>, Пушкина — по „Пиковой даме“. <…> История цивилизации известна из балета „Эксцельсиор“. <…> После этого нельзя не презирать толпу. А между тем без этой толпы он и часу не проживет» («Мысли и картинки». — «Киевское слово», 1891, 27 октября, № 1369).

При сходстве самого героя и удивительных совпадениях некоторых мотивов (о «Пиковой даме») разница весьма существенна: герой Чехова изображен изнутри; он не просто обобщенная фигура, как у Скитальца (и во многих других похожих очерках), но гротескно-обобщенный образ социального звучания, вобравший в себя многие эстетические и этические идеи Чехова конца 80-х годов.

В целом жанр физиологического очерка, оказав-

ший влияние на Тургенева, Л. Толстого, Герцена, на поэтику Чехова не повлиял. Обостренная типизация, открытый, явно выраженный отбор были от него далеки. Если что и было воспринято Чеховым от поздних «физиологий», то именно те черты, которые как раз разрушали жанр, — «сценочность», свободная компоновка эпизодов (см. § 3).

Если в газете и иллюстрированном журнале физиологический очерк сохранял основные жанровые черты, то в собственно юмористической прессе он претерпел более существенные изменения. По сути дела, возник особый жанр — своеобразной юмористической «физиологии». Он вряд ли бы заинтересовал кого-нибудь в наше время, не будь он представлен у раннего Чехова.

Этот жанр — один из самых распространенных в «Стрекозе», «Шуте», «Будильнике», «Осколках»; юмористические «физиологии» писали многие тогдашние юмористы-«малоформисты»: И. Грэк (В. В. Билибин), И. Вашков, Барон И. Галкин (А. М. Дмитриев), В. А. Прохоров, Л. Г. Рахманов, П. А. Сбруев и др. В облегченно-комической или пародийной форме излагается история какой-либо профессии, обычая, института, привычки, моды. Таков, например, очерк об истории кринолинов,

в которых дамы «какие все кругленькие! У-у! Точно хорошо наполненные газом аэростаты. <…> Еще мне говорили, что укоренившаяся и, кажется, очень полюбившаяся дамам мода шарообразных юбок навела архитекторов на проект о зданиях, приличных для вмещения людей таких громадных объемов» (С. Рейм. «Кринолин». — «Весельчак», 1858, № 5). Другой очерк называется «Ложь. (Опыт монографии)» («Зритель общественной жизни, литературы и спорта», 1862, № 13, без подписи). Сходна по стилю юмореска «Из истории поцелуя» (подпись: С. К-ъ) в знакомом Чехову журнале («Свет и тени», 1878, № 26).

У раннего Чехова жанровые вариации этого типа представлены широко: «Темпераменты», «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882)[336], «К характеристике народов»[337] (1884), «Брак через 10–15 лет» (1885), «О марте. Об апреле. О мае. Об июне и июле. Об августе. Филологические заметки» (1885), «Блины», «Шампанское. Мысли

---

[336] Примечания: 336

Ср. «Жизнь в азбуке»: «Акушерка. Баловство. Вступление. Гимназия. Дебоши. Екзамен. Жених Зиночки. Измена Кате-любовнице. <…> Циркуляр. Чиновник он! Шансы. Щегольство…» («Шут», 1882, № 8, б/п).

[337] Примечания: 337

Ср. «Народы России» И. Грэка: «Греки. Торгуют в Гостином дворе грецкими губками…» («Стрекоза», 1881, № 11). Ср. «Чем славятся российские города» («Осколки», 1882, № 17, б/п). Параллели можно привести к каждой чеховской юмореске из этого списка.

с новогоднего похмелья», «Статистика», «О женщинах» (1886) и др.

Сотрудничая в юмористических журналах, Чехов работал почти во всех жанрах, обычных для этих журналов.

Одним из самых распространенных был жанр комического календаря и разнообразных «пророчеств». Таковы «Брюсов календарь» и «частные и общие» предсказания «Стрекозы», «Новый астрономический календарь» журнала «Развлечение», предсказания «Осколков» и др. Чехов вел подобный юмористический календарь в марте — апреле 1882 года в журнале «Будильник».

Среди чеховских «мелочей» этих лет часты различные афоризмы, изречения, «мысли» людей разных профессий, исторических и псевдоисторических лиц («Мои остроты и изречения», «Философские определения жизни», «Плоды долгих размышлений»), остроты, объединяемые Чеховым обычно под традиционными для малой прессы заголовками «И то и се», «О том, о сем», «Вопросы и ответы». Подобные «мелочи», «финтифлюшки» — пожалуй, самый распространенный жанр юмористических журналов. В «Искре» уже в первый год ее существования (1859) появился отдел «„Искорки“ (шутки в стихах и

прозе, новости, стихи и заметки — внутренние и заграничные)»; в новом «Гудке» (1862) — «Погудки. Извещения, слухи, афоризмы и замечания»; «Вопросы без ответов»; «Несомненные истины»; «Афоризмы губернского Ларошфуко». В старом «Будильнике» (1865–1866) шутки такого рода объединялись под общими заголовками «Звонки», «Старые анекдоты», «Повседневные шалости», «Из записной книжки наблюдателя (заметки, выводы, измышления и пр.)», «Вопросы без ответов», «На память (Вопросы, разные мысли и заметки)». В журналах чеховского времени были уже десятки рубрик, под которыми помещались эти юморески. Например, в «Московском обозрении» и продолжавшем его «Мирском толке» в 1878–1884 годах: всякая всячина; смесь; арабески; мысли, шутки, афоризмы. Или в «Стрекозе» 1878 года: мысли и афоризмы; всего понемножку; крупинки и пылинки; кое-что; анекдоты, шутки, вопросы и ответы; мелочи; комары и мухи; passe temps; из архивной пыли; каламбуры, анекдоты, шутки. Близкие к этому в «Будильнике» 1877–1884 годов: клише, наброски, негативы, корректуры; инкрустации, афоризмы, парадоксы, монологи, анекдоты; мелочишки; современные анекдоты; монологи, парадоксы и цитаты; пестрядь;

росинки; мелочи, штрихи, наброски; пустячки; афоризмы, шутки, каламбуры; снежинки и кристаллы; между прочим. В юморесках такого типа давление жанра наиболее ощутимо. И когда авторство Чехова не устанавливается документально, принадлежность ему тех или иных кратких афоризмов или острот в общей подборке установить достаточно сложно.

Много параллелей отыскивается и к «Конторе объявлений Антоши Ч.», чеховским «Комическим рекламам и объявлениям» (например, «Объявления» «Стрекозы» или «Справочный отдел» «Развлечения»), его «Обер-верхам», «Вопросам и ответам». Несколько произведений раннего Чехова построено на использовании названий газет и журналов («Мой юбилей», «Мысли читателя газет и журналов»). Подобная игра названиями — один из самых распространенных приемов малой прессы. Примыкали к юмористической традиции и такие произведения раннего Чехова, как «Словотолкователь для барышень», «3000 иностранных слов, вошедших в употребление русского языка», «Краткая анатомия человека», «Дачные правила», «Руководство для желающих жениться». Шутки подобного рода чрезвычайно распространены в юмористической прессе 80-х

годов (и в юмористике вообще: так, пародийные грамматики и шуточные юридические кодексы известны еще в Средние века; ср. также русскую семинарскую комическую традицию этого рода).

Чехов сам отчетливо осознавал традиционность малых форм. «Просматривал сейчас последний номер „Осколков“, — писал он Н. А. Лейкину в конце июля или начале августа 1883 года, — и к великому ужасу (можете себе представить этот ужас!) увидел там перепутанные объявления. *Такие же объявления* я неделю тому назад изготовил для „Осколков“ — и в этом весь скандал…» (II, 78).

В качестве примеров приведем параллели только к двум чеховским юморескам.

1. К «Моим остротам и изречениям» (1883). Этот жанр, восходящий к изречениям Козьмы Пруткова, был очень распространен в юмористической прессе. Один из первых его образчиков — «Нравственные суждения и правила, вычитанные из восточных мудрецов господином Элефантом» — был снабжен откровенным примечанием, что автор — «ученик знаменитого Козьмы Пруткова, афоризмы которого имели столь громадный успех несколько лет тому назад». Далее в нескольких номерах выдавалось «по четвертакам, т. е. по

двадцати пяти штук зараз» афоризмов такого типа: «В женщине красота без выражения то же, что крючок удочки без червяка. Ловимые подойдут, понюхают и отойдут прочь». «Укусил тебя клоп — можешь почесаться; оскорбил глупец — и того не стоит делать» («Весельчак», 1858, № 6). «Слава — дым, но дым приятный, это дым гаванской сигары» (там же, № 7). Ср. в более поздней юмористической прессе: «Женщина похожа на флюгер, который только тогда и перестанет вертеться, когда заржавеет» («Будильник», 1880, № 11, б/п). «Брак есть силлогизм, в котором муж доказывает все, но не достигает ничего, а жена не доказывает ничего, но достигает всего» (М. А. Зунчик. «Из дневника молодого старца». — «Стрекоза», 1881, № 14). «Кредит — великая вещь, но наличные много его превосходнее! (Борель). Переносить русских сочинителей трудно, но еще труднее их пересылать (Эмиль Гартье)» («Стрекоза», 1883, № 12, б/п).

2. К «Обер-верхам» (1883).

«Верх стыдливости: не разжалобиться перед сыром на столе в видах того, что у него „глаза“ со „слезою“» (К-а. — «Стрекоза», 1881, № 4). «Верх честности: быть кассиром и умереть в безвестности» (Тэ-та. — «Стрекоза», 1881, № 41). «Верх

чистоплотности: умываясь, намылить себе сапоги. <…> Верх доверчивости: принять старый билет от конки за сторублевую ассигнацию» («Осколки», 1882, № 6, б/п). «Верх неосторожности: положить в конверт 11 р. и послать князю Мещерскому с просьбой о высылке его журналов» (Атом. — «Осколки», 1882, № 14, б/п).

Число примеров можно было бы увеличивать многократно — параллели в большом количестве отыскиваются ко всем основным жанрам чеховских юморесок.

По объему продукция Чехова в этих жанрах была немалой, однако влияние подобных произведений на его позднейшую поэтику вряд ли пошло далее нескольких частных приемов.

Малая пресса — своеобразный паноптикум, или холодильник, литературных форм: перестав быть живыми в большой литературе, в массовой в «замороженном» виде и как восковые копии они могут сохраняться удивительно долго.

Так, даже в 80-е годы в малой прессе можно было совершенно свободно встретить и романтические, и сентименталистские стилистические и жанровые отголоски в сочинениях, например, Е. А. Вернера, Е. О. Дубровиной, А. Н. Доганович-Кругловой, В. Н. Прохоровой, Г. А.

Хрущова-Сокольникова. Не чужд выспренней стилистики был Ал. П. Чехов: «Раз в жизни бедняку-труженику улыбнулось счастье, раз заставило его полюбить жизнь, узнать ее лучшую сторону, но тут же с насмешкой и оттолкнуло его!» (А. Единицын. «Карьера». — «Будильник», 1881, № 18).

Находились литераторы, творчество которых целиком укладывалось в подобные сентиментально-романтические стилистические рамки. Таким был, например, Н. А. Путята (1851–1890), печатавшийся в основном в «Московском обозрении», «Мирском толке» и «Свете и тенях» и после смерти В. И. Блезе бывший негласным редактором двух последних журналов. Основным жанром, в котором он работал, был «набросок» — небольшой рассказ на темы одиночества, гибели надежд, смерти и тому подобного, выдержанный в повышенно-эмоциональных тонах, с романтически-трафаретной лексикой и многозначительной символизацией. «И в самом деле — я один. Один, среди тысяч страждущих. Неужели оставить начатое? Неужели опустятся руки, ослабнет энергия и погаснет огонь? Конечно, никогда! Никогда! Никогда!» («Мечты и действительность». — «Московское обозрение», 1878, № 28). «Хороша весенняя ночь, но… Так мучитель-

но хочется ясного дня! <…> Глупцы, мы не знаем тогда, что нам не дождаться и розового утра!» («Из весенних мотивов. Отрывочные воспоминания о золотых днях». — «Мирской толк», 1882, № 16–17).

Эти формы, явившиеся через полвека после ухода с литературной арены своих протагонистов, трудно назвать даже эпигонством, это именно своеобразная литературная консервация в недрах малой прессы.

Н. А. Путяту, как, впрочем, и почти всех вышепоименованных литераторов, Чехов знал лично. Возможно, в его пародиях (в том числе и входящих в состав непародийных произведений) отразилось знакомство и с их продукцией.

Этим в основном и исчерпывается отношение Чехова к жанрово-стилевым явлениям такого рода в малой прессе. Однако влияние сентиментальных шаблонов в некоторых его произведениях все же ощущается — мелодраматизм сюжета в рассказе «В рождественскую ночь» (1883), расхожие в 80-е годы лирические пассажи в «Вербе» (1883). Но в целом романтическая струя в ее традиционном жанрово-стилистическом обличье не имела продолжения в чеховской поэтике; представления о «романтизме» в творчестве Чехова, выдвинутые еще Н. К. Пиксановым

и поддерживаемые в некоторых современных работах, являются плодом недоразумения.

Не имевшей продолжения линией были различного рода стилизации — такие как «Грешник из Толедо» (1881), «Кривое зеркало» (1882), «В море» (1883). Эти рассказы строились, как правило, на экзотическом материале. В них свободно входили сюжетные и стилистические шаблоны, иногда эти произведения сочетали в себе, подобно большим повестям Чехова (см. гл. I, § 8), позитивно-стилизаторские и отрицающе-пародийные черты.

Как уже неоднократно отмечалось в литературе о писателе, «годы 1883–1885 ознаменованы в творчестве Чехова сильным влиянием щедринской тематики и щедринского стиля»[338]. Давно было отмечено (в работах С. Ф. Баранова, Г. А. Бялого, И. Н. Кубикова, С. Е. Шаталова и др.) использование в ранних чеховских рассказах щедринских образов — город Глупов, «торжествующая свинья», убежище Монрепо, прямое сходство юморески «Рыбье дело» (1885) со сказками сатирика, а также близость к щедринской тематике и поэтике рассказов, юморесок (или отдельных их моти-

[338] Примечания: 338

Чуковский К. О Чехове. Человек и мастер. М., 1971. С. 185.

вов) — таких как «Обер-верхи», «Добродетельный кабатчик» (1883), «сказок» 1884 года: «Говорить или молчать?», «Самообольщение», «Наивный леший» и др. В языке можно было бы указать на использование Чеховым таких типично щедринских приемов, как прием «„вульгаризации“ церковнославянизмов путем сочетания их с просторечием, соединение славянизмов с публицистической или научно-терминологической лексикой»[339] и т. п.

Это не было чем-то необычным. В 70-е — начале 80-х годов щедринские образы, его сатирическая терминология и фразеология прочно входят в арсенал юмористики. Их широко использовали Барон И. Галкин (А. М. Дмитриев), И. Грэк (В. В. Билибин), В. О. Михневич: «Муромский лес нужно понимать здесь метафорически… Г. Щедрин полагает, например, что муромские леса <…> переведены в настоящее время на Литейный проспект» (Вл. Михневич. «Жертвы банкирского краха». — В его кн. «Мы, вы, они, оне. Юмористические очерки и шаржи». СПб., 1879). Тот же юморист вполне мог начать рассказ и таким образом: «Говорят, бывают калифы на час, но вот в

[339] Примечания: 339

Ефимов А. И. Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. М., 1953. С. 293.

богоспасаемом городе Глупове <…> „Подтянуть“, „согнуть в бараний рог“, „пресечь в самом корне“, „стереть с лица земли“ — в этом состояла вся помпадурская „политика“, весь круг понятий и чувствований Расторопного 666-го» («Калиф на час». — Там же).

К середине 80-х годов Чехов от щедринского стиля все более удаляется — публицистически открытая и откровенно гротескная манера сатирика, очевидно, была далека от внутренних тенденций складывающейся чеховской поэтики.

Существенное место в раннем творчестве Чехова занимала комическая новелла: юмористический рассказ, построенный по новеллистическим законам, — остросюжетный и с неожиданным разрешением. Эта форма в творчестве Чехова стала затухать к середине 80-х годов, но к этому времени уже были созданы такие шедевры комической новеллистики, как «Смерть чиновника» и «Толстый и тонкий» (1883), «Хамелеон» и «С женой поссорился» (1884), «Дорогая собака» и «Лошадиная фамилия» (1885), «О бренности» (1886).

У Чехова этих лет можно найти все основные новеллистические приемы: двойную развязку,

нарушение традиций сюжетного штампа[340], финалы, «контрастно обернутые к началу рассказа»[341], кольцевую композицию, типичный для комической новеллы «мотив неоправдавшегося ожидания»[342] и др.

Среди новелл этого типа есть чисто юмористические, но значительное место занимает новелла нравов, возвышающаяся до острой социальной сатиры. Таков своеобразный цикл рассказов 1883 года о чиновниках («Двое в одном», «Рассказ, которому трудно подобрать название», «Депутат, или Повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало»). Все они построены по единообразному принципу: герой резко меняет поведение или говорит нечто обратное тому, о чем говорил только что. Но в основе этого новеллистического «перевертня» лежит социальный мотив. Наибольшую сатирическую обобщенность этот мотив получил в рассказе «Толстый и тонкий», особенно во второй его редакции (1886). «Шпилька» всех ситу-

[340] Примечания: 340

Шкловский В. О теории прозы. М., 1929. С. 75.

[341] Примечания: 341

Балухатый С. Д. Ранний Чехов // А. П. Чехов: Сб. статей и материалов. Ростов н/Д, 1959. С. 25.

[342] Примечания: 342

Дземидок Б. О комическом. М., 1974. С. 25.

аций в том, что герои меняют свое поведение без влияния каких-либо действий, исходящих от второго персонажа — начальника. Они это делают по внутреннему побуждению, «инстинктивно, по рефлексу» («Толстый и тонкий»), автоматически и мгновенно. На этом же принципе построены и рассказы 1883 года «Братец» и «Вверх по лестнице», к нему восходит завязка «Смерти чиновника», написанной в том же году. Своею сатирической остротой подобные рассказы выделялись на фоне новеллистики юмористических журналов; это их качество вполне может стать в ряд аргументов при доказательстве принадлежности Чехову таких рассказов, опубликованных в «Мирском толке» 1883 года, как «Ревнивый муж и храбрый любовник» или «Мачеха»[343].

Комическая новелла сыграла в творчестве Чехова свою роль — это была школа социальной конкретности. И все же для стремительно растущего писателя эта форма делается все более тесной (что подтверждается, в частности, собственными его признаниями). Дело было не

[343] Примечания: 343

Подробно см.: Чудаков А. П. Неизвестные произведения раннего Чехова // Вопросы литературы. 1967. № 1; Неизвестный рассказ А. П. Чехова («Мачеха» // Советская Россия, 1980. 13 января. № 11; 18, 248–262 (комментарий).

только в комизме, но в фабульности вообще. В произведениях с острой фабулой повествование, торопясь к развязке, летит по главной прямой дороге, не отвлекаясь. В вещах со слабой — свободно отклоняется на проселки второстепенных эпизодов, «необязательных» подробностей. Очевидно, внутренним устремлениям Чехова больше отвечала такая форма.

Рядом с остросюжетной новеллой в творчестве молодого писателя развивалась малая форма другого типа — бесфабульный рассказ-сценка, которому в постройке здания чеховской поэтики суждено было сыграть более значительную роль. Именно здесь лежали истоки чеховского сюжетного новаторства.

Среди многих новаторских художественных достижений Чехова сюжетные принципы обратили на себя внимание достаточно рано. Характеристика большинства из них обычно начинается словом «отсутствие»: отсутствие подробных авторских вступлений и разъяснений, предыстории героев, описаний, приостанавливающих действие, бессобытийность, обрыв действия «на середине» и, конечно, отсутствие «конца», знаменитые «открытые» финалы, не раз подробно рассмотренные в специальных трудах. Много

говорилось — особенно в современной Чехову критике — об эпизодах, как будто не связанных с основным действием и «необязательных», об отсутствии четкой иерархичности построения: эпизод фабульно важный может занимать меньшее повествовательное место, чем сцена, не играющая роли в дальнейших событиях.

Эти новые сюжетно-фабульные принципы явились не на пустом месте. Перед Чеховым лежала вся русская литература девятнадцатого века.

2

Элементы некоего нового сюжетного строения, заключающегося в наличии слабо связанных между собою эпизодов, сцен, не «работающих» непосредственно на развитие сюжета, отсутствие ярко выраженного фабульного движения появлялись в 60-80-е годы прошлого века в самых разных жанрах и у самых разных писателей. Еще Салтыков-Щедрин иронизировал (поводом послужила повесть В. П. Авенариуса): «Чтобы написать повесть, роман, комедию, драму вроде „Поветрия“, нужно только сесть у окошка и пристально глядеть на улицу. Прошел по улице франт в клетчатых штанах — записать; за ним

прошла девица с стрижеными волосами — записать; а если она при этом подняла платье и показала ногу — записать дважды; потом проехал извозчик и крикнул на лошадь: „Эх ты, старая!“ — записать. Посидевши таким образом у окна суток с двое, можно набрать такое множество наблюдений самых разнообразных, что затем остается только бежать в типографию и просить метранпажа привести их в порядок»[344].

Но вот что за десять лет до того писали о самом Щедрине: «Что такое большая часть „Очерков“? Случаи из действительной жизни, рассказанные очень умно и занимательно, но все же не более как случаи, которые могли бы быть, а могли и не быть <…> Случай, взятый из действительной жизни — перенесенный в литературное произведение, тогда только становится правдой в истинном смысле этого слова, когда проникнут идеей, которая одна может дать ему смысл и значение, скрепить между собою подробности события и осветить их надлежащим образом»[345]. Дистанция между Авенариусом и Щедриным

[344] Примечания: 344

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. IX. М., 1970. С. 237.

[345] Примечания: 345

Отечественные записки. 1857. Кн. 8; цит. по: Критическая литература о произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина. Вып. I. М., 1905. С. 166–167.

огромна; но в очерках Щедрина, очевидно, были некоторые внешние черты, сходные с возникающей литературой новых способов объединения материала; ее воздействие испытало и позднее творчество сатирика.

Ближайшие истоки этих новых сюжетно-композиционных принципов и способов, вызывавших многолетние критические споры, отыскиваются в конце 50-х — начале 60-х годов XIX века и связаны с появлением жанра прозаических «сцен» (а затем и «сценок»). В общем плане это появление связано с эстетикой демократов-шестидесятников в целом, полемически направленной против положений «дворянского» искусства, — эстетикой, наносившей «оскорбление действием всем традиционным, привычным формам беллетристики»[346].

Дебютные рассказы Н. В. Успенского, которого вместе с В. А. Слепцовым и И. Ф. Горбуновым можно, очевидно, считать родоначальником жанра «сцен», были сюжетны и строились вполне традиционно: зависимые друг от друга эпизоды движут фабулу к развязке. Так построены «Старуха», «Поросенок», «Грушка», «Змей» (1858) и

---

[346] Примечания: 346

Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 319.

другие, входившие в публиковавшийся в «Современнике» цикл «Очерки народного быта». Но уже в шестом очерке этого цикла — «Ночь под светлый день» («Современник», 1859, № 2) — мы сталкиваемся с совершенно иным подходом к композиции, точнее, с демонстративным отказом следовать каким-либо традиционным литературно-композиционным принципам.

В очерке как бы отсутствует всякая организация. Заглавие предполагало некую обычную для этого жанра «этнографическую» часть. Но она — в нарушение канона — минимальна (занимает всего два абзаца). Ею обобщенная рисовка и заканчивается, и начинаются конкретные картины. После одно-двухстрочного обозначения места действия сразу даются разговоры. Начинаются сцены.

«В кухне священника, напротив пылающей печи, молодой работник с молодой работницей изо всей мочи щиплют кур и поросят, так что животные даже по смерти своей издают писк.

— Пойдешь к заутрени? — спрашивает работник, обдирая ухо на поросенке.

— Неколи… Я бы пошла.

— Так к обедни.

— Приду к обедни.

Земский примеривает только что принесенный сюртук. Портной осаживает полы, самодовольно встряхивает головой и говорит:

— Графу не стыдно надеть… Какова работа!

Земский ухмыляется. Он хочет показаться жене.

Земчиха в другой комнате снаряжает бабу в амбар. Она говорит ей <…>

В конторе идет спевка.

В хате птичницы с чашкой воды стоит баба.

<…>

Горница приказчика блистает огнями». И т. д.

Непредвзятость, «естественность» объединения картин отмечалась в одной из первых рецензий на сборник 1861 года (в «Сыне отечества»): «Что может быть проще и безыскуснее приведенного нами рассказа? Есть ли хоть одно выражение, которое говорило бы о какой-то предвзятой мысли или вымысле или звучало бы фальшивой нотой? Когда вы читаете рассказ, не кажется ли вам <…> что вы накануне праздника путешествуете с автором по селу и заглядываете на минуту то в тот, то в другой дом и все, что он передает вам, слышите и видите сами?»[347]

---

[347] Примечания: 347

Успенский Н. Повести, рассказы и очерки. М., 1957. С. 620 (комментарий).

Кроме «последовательного», «простого» соединения картин существенно было, конечно, отсутствие в очерках завершенной фабулы — черта, точно отмеченная в известной рецензии Чернышевского. «Из 24 очерков, собранных теперь в отдельном издании, — писал он о сборнике 1861 года, — не менее чем двадцать рассказов как будто бы не имеют никакого сюжета. Только в четырех можно отыскать что-нибудь похожее на повесть, да и то какую повесть? Самую незамысловатую и почти всегда недосказанную. „Старуха“ рассказывает, как попали в солдаты два ее сына; об одном еще так себе, сказывает она по порядку, а об другом не удалось ей поговорить, потому что уснул купец, слушавший ее, и принесла хозяйка постоялого двора бедной старушонке творожку и молочка»[348].

Из всех шестидесятников Н. Успенский, пожалуй, наиболее последовательно отталкивался от любой литературности, от «всяких прикрас»[349]. Понятно, что для писателя такой ориентации

---

[348] Примечания: 348

Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1850. С. 859. Ср. обычный прием Чехова: монолог, рассказ прерывается потому, что слушатель уснул, пришел коновал, принесли водку, рассказчик начал купаться и т. п.

[349] Примечания: 349

Там же. С. 856.

были привлекательны не формы с преобладанием «литературной выдумки», а те, где «быт сам сочиняет себя»[350].

«Сцены», где герои говорят о себе без авторского посредничества, безусловно, относились к таким формам. «Сцены», кроме того, в это время вообще имели демократическую репутацию — очевидно, ощущалась какая-то их внутренняя связь с зрелищностью, площадностью; недаром К. Леонтьев замечал со своей эстетико-аристократической позиции: «Сценичность, как хотите, все-таки есть пошлость»[351]. Возможно, в пристрастии к этому жанру не последнюю роль сыграла и личная склонность Н. Успенского (проявлявшаяся и в его поведении) к народной сцене, балагану (сейчас бы сказали: карнавалу) — опять-таки как к явлению оппозиционному по отношению к «литературности».

---

[350] Примечания: 350

Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Т. II. СПб., 1877. С. 52.

[351] Примечания: 351

Леонтьев К. Собр. соч. Т. VIII. М., 1912. С. 325.

3

Казалось, здесь очень бы подошел сказ. Но к этому времени сказ, освященный именем Гоголя, был совершенно растащен «гоголевским оркестром» и в глазах шестидесятников уже должен был носить печать литературности. К тому же «безыскусственность» сказа предполагала как раз большую художественную дисциплину, в частности в композиции (например, свойственную рассказам от 1-го лица А. Ф. Писемского, появившимся примерно в эти же годы), а значит — опять «литературность». Сказ в известном смысле противопоказан «объективной» передаче диалога, который деформируется при изложении его «сказчиком». Кроме того, в своей ориентации на «естественность» и формы народного самовыражения писатели новой генерации должны были, несомненно, ощущать, что монолог, как писал в своей классической работе Л. В. Щерба, «является в значительной степени искусственной языковой формой», и видеть то, что наблюдал выдающийся лингвист, изучая народную речь: «Припоминая время, проведенное мною среди этих полукрестьян, полуфабричных, я с удивле-

нием констатирую тот факт, что я никогда не слышал монологов, а только отрывочные диалоги»[352]. Диалог ближе к конкретной речевой реальности народного коллектива, столь ценимой шестидесятниками; в формах диалогической речи, отмечал В. В. Виноградов, «легче обнаружить элементы социально-языковой системы в ее непосредственном проявлении», «в живом движении, в самом близком соотношении с формами бытового уклада»[353].

Как раз в канун 60-х годов обращение будущей литературы о народе к новым, «безавторским» формам проницательно предсказал П. В. Анненков в одной из своих статей в «Современнике» (1854, № 2–3): «Естественный быт вряд ли может быть воспроизведен чисто, верно и с поэзией, ему присущей, в установленных формах нынешнего искусства, выработанных с другою целью и при других поводах. <…> Какой вид будет иметь свежая, оригинальная форма простонародного рассказа, мы не знаем. <…> Статься может, что вместе с новой формой появится и содержание,

[352] Примечания: 352

Щерба Л. В. Восточно-лужицкое наречие. Т. I. Пг., 1915. Приложение.

[353] Примечания: 353

Виноградов В. В. Избр. труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 83.

которое не станет нуждаться в пояснениях со стороны, потому что все пояснения уже будут находиться в нем самом»[354].

«Сцены» как объективная, внеличная форма противостояли традиционному типу творчества на личностно-биографической основе, об отталкивании от которого очень хорошо сказал Г. Успенский: «Когда „настал 61 год“, взять с собою „в дальнюю дорогу“ что-нибудь вперед из моего личного прошлого было решительно невозможно — ровно ничего, ни капельки. <…> Следовательно, начало моей жизни началось только после забвения моей собственной биографии»[355].

Одним из первых новые сюжетно-композиционные веяния воспринял физиологический очерк. «Светлый день» Г. Успенского (1863; первоначальное заглавие «Под праздник и в праздник») содержит явные черты «физиологии»: календарную «локализацию», отсутствие фабулы, чисто формальную функцию героев, не обладающих, кроме имен, какими-либо индивидуальными приметами (про Чуйкина, в частности, сказано,

[354] Примечания: 354

Анненков П. В. Указ. соч. С. 83.

[355] Примечания: 355

Глеб Успенский в жизни. По воспоминаниям, переписке и документам. М.; Л., 1935. С. 62–63.

что он служит «в какой-то палате»). Но несравненно большее значение имеют в очерке разного рода эпизоды, связующим звеном которых является Чуйкин, их наблюдающий: на рынке, в лавке, дома, на улице, в церкви. Обычно в очерках этого типа всякая картина сопровождается несколькими репликами, но чаще эпизод вырастает в целую сценку, сплошь и рядом без участия героя (часть таких сценок Г. Успенский исключил при переработке очерка в 1867 году), про наблюдательскую роль которого как бы забыто, — во всяком случае, реалии даются без строгой привязки к какому-либо конкретному восприятию.

Новые черты, проникшие в старый жанр на его излете, удобнее всего показать путем сопоставления однородных по теме очерков — классического «Петербургского дворника» В. Даля, вошедшего в «Физиологию Петербурга» (1845), и «Дворника» Г. Успенского, напечатанного в 1865 году в журнале «Будильник».

В очерке Успенского есть изначальная нравоописательная установка («Ничего лучшего я не могу выбрать для начала моих очерков столичных нравов, как сказать несколько слов о дворнике…») и прицел на изображение лица типического, не называемого повествователем по

имени, но именуемого «дворником», «курткой», «человеком в фуфайке». Как и в очерке Даля, дворник Успенского рисуется в процессе своих повседневных занятий; в соответствии с обычаями «физиологии» большое внимание уделяется его внешности, костюму, жилью.

Однако при всем том меж очерками есть существенные различия. Далевский дворник из деревни, он рассказывает об отце, «малых ребятах». У дворника из очерка Успенского тоже есть в деревне семья. Но это не вообще «отец», «дед», «малые ребята» — это «сын Иван и жена Авдотья», живущие в конкретном Осташкове, им не хватает именно «двадцати целковых», да еще, пишет Авдотья, «нельзя ли картузик сынку, да ей платок, да два целковых за башмаки еще не отдавали».

Физиологический очерк достаточно свободно включал в себя диалог, небольшие сценки — их мы находим у Я. Буткова, Е. Гребенки, И. Панаева. Есть такие вкрапления и в «Петербургском дворнике» Даля. Все они чрезвычайно целенаправленны: и эпизод с гайкой, вылившийся в драку, и разговор с порядочно одетым господином, и сцена с чумичкой — все это «работает» исключительно на решение основной задачи —

изображения характера дворника, его поведения в разных ситуациях, его «логики особого разбора» и т. п. Каждая из сцен кратка и не прерывает общую нить характеристического повествования, лишь яснее ее прорисовывая и ярче расцвечивая. Именно в этом их коренное отличие от «драматических» отступлений в «Дворнике» Успенского. Общая характеристика образа жизни и занятий героя обнимает две начальные страницы; первая же идущая после нее сценка — беседа с франтом — занимает целую страницу. Франт остался на улице, дворник ушел; но повествователь за главным героем не последовал, зато франт без вниманья не оставлен — изображается, как он «подпрыгивает на тротуаре, круто поворачивая за угол назад, заглядывает в ворота и марширует опять». Повествователь все же потом последовал за дворником — в мастерскую. Но дворник уже оттуда ушел, повествователь же продолжает описывать сценку в мастерской, движимую уже своею логикой: «Марфуша толкнула свою подругу Соню и воскликнула: „– Ах, батюшки! Где же это рюш-то?..“ Сцена разрастается, выходя за пределы владений и восприятия дворника: „Девушки выскочили за ворота <…> хихикали, останавливались на минутку у окон часового

магазина, потом бежали куда-то, опять поворачивали назад, зачем-то перебежали дорогу…“ Продолжение истории связано с дворником — он устраивает вернувшихся ночью пьяных швеек в своей каморке. Но затем „линия дворника“ снова прерывается: „День. Марфуша сидит за работой с больной головой <…> и грустно ей, и вся разбита, нездорова она“». Сцены приобретают самостоятельное значение.

Еще отчетливее эта особенность построения очерков Г. Успенского видна в «Нравах Растеряевой улицы» (1866). В центре очередного цикла фигура собирательная — тип нового мастерового, «умеющего обделывать свои дела», «жилы», «жидомора». Начинается цикл с «географического» описания с характерной «физиологической» терминологией: «она обладает и всеми особенностями местностей такого рода», «общий колорит», «иную сравнительно с другими захолустьями физиономию». В соответствии с тем же «физиологическим» узусом дается портрет героя, авторская характеристика его нравственных качеств, дается биография (родители, детство, юность). Биография излагается в форме сказа. Но сказ этот постоянно перебивается диалогами и жанровыми сценками, причем на диалогических

репликах нет отпечатка стиля рассказчика — они даются в своем «первозданном» виде и таким образом характеризуют главного героя далеко не в первую очередь (ср. комментируемые реплики героев у Даля или Я. Буткова).

Для характеристики фигуры Прохора Порфирыча очень важно описание понедельника, «дорогого» дня. Но изображение такого дня быстро теряет этого героя как свой центр и распадается на ряд самостоятельных эпизодов: подробное, на несколько страниц, изображение пробуждения мастерового «после вчерашнего», картина в кабаке, возвращение мастерового домой, потом обратно в кабак, появление целовальниковой подруги «с большой грудью, колыхавшейся под белым фартуком», — и только здесь вновь появляется Прохор Порфирыч. (В последующих очерках цикла можно найти множество сцен, имеющих лишь формальную прицепку к Прохору Порфирычу: описание «девицы с папироской», эпизод с «расчетом» девятилетнего мальчика, купанье мастеровых и т. п.). Описание понедельника заканчивается очень важным для поэтики осложненного сценами физиологического очерка заключением: «Общий недуг понедельника слагал сцены с совершенно одинаковым содер-

жанием». Однако содержание это передается не авторски-обобщенно, но геройно-драматически-конкретно.

Благодаря такому построению эпизоды сплошь и рядом приобретают вид «вставных», которые интересны сами по себе, безотносительно к главной задаче; так сама эта главная задача приобретает иной, менее центростремительный характер.

Еще более автономный вид получают отдельные эпизоды в таких очерках Г. Успенского, как «В балагане. Ярмарочные сцены» (1865). Однако они еще сохраняют некоторую подчиненность общему авторскому руководительству: «Чтобы окончательно дополнить картину, раскрывавшуюся на глазах зрителя, необходимо сказать…»

Ю. В. Лебедев отмечает сильный элемент драматизации в книге Н. Полякова «Москвичи дома, в гостях и на улице» (1858), в которой еще «довольно сильна традиция циклов физиологических очерков. <…> Драматический элемент просачивается даже в главы-обобщения, в наиболее консервативные компоненты очеркового жанра»[356]. Говоря о связи «Очерков бурсы» (1862–1863) Н. Г.

[356] Примечания: 356

Лебедев Ю. В. У истоков эпоса (Очерковые циклы в русской литературе 1840-1860-х годов). Ярославль, 1975. С. 29.

Помяловского с «физиологиями», А. Г. Цейтлин, однако, подчеркивал, что их «сюжет развивался с помощью многочисленных жанровых сцен»[357]. «Наш приход» М. А. Воронова («Будильник», 1866, № 41–42) по своей задаче — обрисовке всех «слоев» прихода — близок к физиологическому очерку, но изобразительная установка его уже совершенно иная: сценка является не после неких общих авторских положений и в виде их иллюстрации, как было там, но прежде таких положений. С самого начала дается очень конкретная ситуация: место и время, точное расположение героев на сценической площадке: «Лето. Праздник. Девять часов утра. <…> Вот направо чиновник Геклов. <…> Даже туземный наш ловелас Семен Курносов — смотрите, как скромен: он поместился чуть не в притворе, чуть не с нищими… <…> — Неужели уж кончилась обедня? — спрашивает мать девицы Переполоховой, выбегая из кухни».

У всех этих авторов принципы «регулярной», по выражению П. В. Анненкова, традиционно-литературной композиции жизненного материала, однако, еще достаточно сильны; новые способы лишь накладываются на привычную литератур-

[357] Примечания: 357

Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк). М., 1965. С. 275.

ную основу. Однако характерна сама всепроникаемость новых форм.

Физиологический очерк первым дал приют новым композиционным принципам и стал первою их жертвою. Однако вряд ли можно согласиться с тем, что «массовое распространение в 50-60-х годах всевозможных „записок“, „сценок“, „картинок с натуры“ <...> — результат кризиса»[358] физиологического очерка. Понятно, правда, почему новые способы компоновки жизненного материала прежде всего оказались связанными именно с ним. В нем необязательна фабула, а не ощущая ее диктата, он мог более свободно ассимилировать разросшиеся драматизированные эпизоды. «Сценочность», внедрившись в физиологический очерк, взорвала его изнутри, и он перестал существовать как живой жанр; уходя, он пополнил некоторыми своими приемами арсенал все более набирающего силу нового жанра — сценки. Однако «эпизодность», «сценочность» — качество, распространившееся в 60-е годы не только на «физиологии» и отнюдь не ими спровоцированное. Это было наступление другого масштаба, и оно стремительно расширяет свой

[358] Примечания: 358
Лебедев Ю. В. Указ. соч. С. 27.

плацдарм. Оно захватывает все малые жанры (рассказ, новелла, очерк), проникает и в соседние — в повесть и роман.

У Г. Успенского подзаголовок «сцены» появился впервые в 1864 году в очерке «В деревне. Летние сцены», однако элементы «сценочного» построения встречаются у него и раньше. Так, «На бегу» (1863) представляет собою ряд жанровых картин, связанных единством не персонажей, но лишь места и ситуации: приводятся разговоры двух мещан, потом кучеров, затем сторожа со зрителями и др. Один от другого эпизоды отделяются графически — строкой точек. Иногда они настолько самостоятельны, что это позволяет автору, отмечает исследователь, в рассказы сборника «Глушь» перенести целиком несколько глав из «Нравов Растеряевой улицы», прибегнув к самой простейшей мотивировке ввода[359]. Условность мотивировки появления той или иной сцены — характерная черта манеры Г. Успенского 60-х — начала 70-х годов.

В целом сцены Г. Успенского не полностью вписывались в формирующийся жанр, выбиваясь из него большими вступлениями, обширными

---

[359] Примечания: 359

Камегулов А. Стиль Глеба Успенского. Л., 1930. С. 72–74.

пейзажами, авторским лиризмом. Вот начало из уже упоминавшегося рассказа «На бегу»: «Июнь. Теплые летние дни. Именно теплые, потому что убийственный жар, каким жгло летнее солнце в прошлые годы, по счастью, не тревожит теперь москвича, этого, по большей части, сына лени, увальня, лежебока и сонулю. И разгулялся же он, родимый!»

Для И. Мясницкого, вступившего в литературу в то время, когда жанр сценки полностью установился, «оценочный» способ построения был уже самым обычным. Его рассказ представляет собою краткое общее вступление, после которого идет текст, легко разбиваемый на ряд более частных сцен, каждая из которых могла бы начать свой самостоятельный рассказ; все сцены, за исключением вводных и заключительных, можно без ущерба для общей картины поменять местами. В качестве иллюстрации годится едва ли не любой из рассказов, изображающий какое-либо массовое действо — ярмарку, церковный праздник, гулянье. Таковы, например, рассказы «На купеческой свадьбе» или «На вербах» (в сб. «Нашего поля ягодки»), где каждый новый эпизод, как и у Слепцова, вводится простым обозначением места: «У столика с игрушками…», «У столика с эс-

тампами…», «У буфета», «В карточной комнате».

Аналогична композиция некоторых ранних чеховских очерковых сцен.

В «Салоне де варьете» (1881) самостоятельность отдельных эпизодов специально подчеркнута строкой точек (этот способ применяли и Г. Успенский, и Н. Лейкин — например, в очерке «Извозчик» — см. § 5).

Очень похоже построена сценка И. Мясницкого с тем же названием и напечатанная на полгода раньше чеховской. Тождество объекта описания усиливает сходство — даются те же эпизоды знакомства с «этими дамами», пьяных разговоров и проч.

«По залe павой плывет голубая дама, оштукатуренная хозяйственным способом. К ней подлетает франт с „капулем“.

— Мамзель! Силь ву пле нащет лафиту? <…> Мерси-с от души! Пермете-с вашу ручку и поближе к моему сердцу!

<…>

За одним из столиков в буфете сидят двое русачков пожилых лет, тянут коньяк и беседуют. Собеседники уже на втором взводе и толкуют каждый свое <…>

На сцене — третье отделение шансонеток.

Публика входит в азарт, неистово хлопая…» (И. Мясницкий. «В салоне „де Варьете“». Сценка. — «Мирской толк», 1881, № 9).

В очерке Чехова «Ярмарка», также состоящем из отдельных сцен-зарисовок, приводится, как и у Слепцова, подлинный текст безграмотной афиши[360].

Постепенно отдельные элементы построения сценки приобрели такую устойчивость, что обнаруживается большое сходство у самых разных авторов в началах, концовках.

Вот один пример такого сходства начала анонимного рассказа в одном из журналов и чеховской сценки. «В волостном правлении. Сидит писарь в суконной чуйке нараспашку в самой непринужденной позе. Тут же „начальство“ — две бороды в армяках. <…> Сильно накурено. Махорочный дым, как туман, застилает все предметы» («Плохие времена». — «Мирской толк», 1880, № 2). И ср.: «Изба Кузьмы Егорова, лавочника. Душно, жарко. Проклятые комары и мухи толпятся около

[360] Примечания: 360

В сценах Мясницкого «У балаганов» тоже сообщается текст афиши: «Взятие Карсъа ілівазмущъние всиралі турецкова салтана». В его сцене «На купеческой свадьбе» цитируется текст пригласительного билета, списанного с действительного приглашения «с буквальною точностию» (сб. «Нашего поля ягодки»). Ср. у А. И. Левитова текст вывески, ставший заглавием рассказа: «Завидение муской дамской и децкой обуви» («Московское обозрение», 1877, № 4).

глаз и ушей, надоедают… Облака табачного дыму…» (А. П. Чехов, «Суд», 1881).

В исходе 70-х годов жанровая форма сценки окончательно затвердела.

4

Новые способы введения жизненного материала, таким образом, проникают не только в затухающие «физиологии» — но и в такие актуальные для 60-80-х годов жанры, как публицистический очерк. Новые композиционно-повествовательные принципы деформировали и жанр, который можно условно назвать очерковым рассказом или повестью. К такому жанру, впитавшему свежие веяния, относятся, например, многие произведения А. И. Левитова. Элементы нового качества в них хорошо определил А. М. Скабичевский: «Произведения эти <…> представляют ряд отрывочных, клочковатых, нестройных и по большей части неоконченных очерков. Но, собственно говоря, название „очерков“ не совсем точно и может дать несколько ложное понятие о форме произведений А. И. Левитова. Под очерком разумеется произведение объективно-эпическое, изображающее те или другие явления жизни

в общих, наиболее крупных чертах и притом касающееся преимущественно внешних сторон, не заходя глубоко в сущность изображаемых явлений. <…> С большими обиняками добирается обыкновенно автор до главного предмета своего повествования <…>. И все эти обиняки делаются без всякой предвзятой цели, с той же непроизвольностью, с какой в голове каждого человека одни представления сменяются другими»[361].

В «Уличных сценах» В. А. Слепцова (1862), еще написанных на традиционные «физиологические» темы (Вербная неделя, балаганы на Святой), эпизоды, однако, уже не связаны никакими «переходами» — они вводятся как бы по праву самого их явления.

«– Вот она, чудовища-то! Посмотрите, господа, на зверя морскова! — кричит мальчик, неся что-то в ящике.

Несколько человек окружают его… <…> На углу остановилась пролетка. Из пролетки выскочил юный, но уже строгий на вид офицер…»

---

[361] Примечания: 361

Скабичевский А. Сочинения: В 2 т. Изд. 2-е. Т. II. СПб., 1895. С. 215. Современный критик находил у Чехова сходство с Левитовым, вместе с достоинствами которого новый писатель повторяет и его недостатки: «постоянную отрывочность», «диссонирующую резкость» (*Долинин Ф.* К. Журнальные заметки // Новое обозрение. Тифлис, 1888. 30 марта. № 1476).

Картины быстро сменяются, мелькают, ни на одной не делается специального ударения: «Вдруг раздается неистовейшая брань. <…> Публика еще несколько минут остается под влиянием так неожиданно разыгравшейся сцены, но постоянно прибывающие волны гуляющих, шум и гром экипажей окончательно изглаживают это впечатление».

«В очерках Слепцова, — отмечает Р. Дёринг, — которые часто оформлены как сцены, уже заложен метод агглютинации посторонних элементов (Aneinandervorbeiredens), на который потом будут часто обращать внимание в текстах Чехова»[362].

Так строятся и многие очерки-сцены И. Ф. Горбунова. Каждый эпизод вводится очень кратким авторским сопроводительным текстом; соединяются они по тому же агглютинативному принципу: «Внутри Александровского рынка сплошная масса толпящегося народа.

— Ивану Семеновичу, с наступающим!

— И вас также.

<…>

---

[362] Примечания: 362

Döring J. R. Der Beitrag V. A. Slepcovs zur Evolution der Skizze in den sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts // Referate und Beiträge zum VIII. Int. Slavistenkongress. Bd. 119. München, 1978. S. 22.

В темной, узенькой, заваленной разным тряпьем лавке приказчик сбывает мужику кафтан.

— Да ты надень! Надень да и посмотрись в зеркало!

Мужик надел.

<…>

В конторах закладчиков…» («Канун Рождества»).

Сходно строятся «сцены» Ф. М. Решетникова, опубликованные им в 1866 году в «Искре», — «На Никольском рынке», «На заработки», «В Петергофе. Летние сцены».

Такая связь картин, взятых свободно, как бы посторонних некоей единой задаче, становится устойчивой чертой композиции сцен. Ср., например, описание бала у писаря в анонимных сценах «Бал» в журнале «Оса» (1864, № 1):

«– Почему же, — спрашивал лакей <…> красивую блондинку, горничную какой-то генеральши, — почему же вам не ндравится Иван Семенович?

<…>

На другом месте франтоватый писарь говорил с унтер-офицерской дочкой.

<…>

Большая часть молодых писарей танцевала

очень бойко и ловко».

Сам по себе принцип «нанизывания» картин был не нов; из ближайшей по времени литературы можно назвать хотя бы «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина (1856–1857), где находим схожую композицию.

«Соборная площадь кипит народом; на огромном ее просторе снуют взад и вперед вереницы богомолок…

<…>

— Помолись, родимый, за меня! помолись, миленький! — говорит молодая бабенка, опуская свою копеечку в чашку слепенького старика, сидящего на корточках…

<…>

Эта группа сменяется другою, состоящею из четырех женщин и равного числа мужчин.

<…>

Эту компанию сменяет парочка: муж с женой, тоже в гражданских костюмах» («Богомольцы, странники и приезжие»).

Но все эти картины не безлично-самостоятельны, как в «Уличных сценах» Слепцова, но объединены открыто выраженным отношением обычного для Салтыкова-Щедрина персонифицированного рассказчика: «И вся эта толпа пришла

сюда с чистым сердцем <…>. Прислушиваясь к ее говору, я сам начинаю сознавать возможность и законность этого неудержимого стремления к душевному подвигу…» «Объективное» оценочное изображение, плохо сочетаясь с субъективностью сказа (см. § 3), у Салтыкова-Щедрина не привилось.

Постепенно новые композиционные принципы распространялись на жанры, не имеющие никакой связи с «физиологиями» и даже очерком вообще, на жанры с вполне развитой фабулой — рассказ и повесть.

Повести и большие рассказы Слепцова строятся по тому же принципу соположения слабо связанных меж собою самостоятельных эпизодов, что и его очерки. Кроме того, в большой жанр включаются эпизоды, непосредственно вообще не связанные с фабульным действием. Из таких эпизодов состоит, например, обширная X глава повести «Трудное время» (1865). Введение их мотивируется весьма внешним образом: герой (Рязанов) присоединяется к мировому посреднику в его поездке по окрестностям. Глава распадается на ряд автономных сцен, очень похожих на самостоятельные сцены-рассказы с типичными для них вводами («Деревня, у таран-

таса стоит мужик») и концовками («Трогай!»).

«Сюжет обставлен у Слепцова, — писал один из рецензентов повести в 1866 году, — множеством вводных сценок, анекдотов, лиц, разговоров, подмеченных и подслушанных, очевидно, в разное время и в разных местностях и нанизанных теперь в один рассказ»[363].

В рассказе «Питомка» в сцене у кабака вдруг является такая деталь: «К телеге подошла собака, понюхала у лошади хвост и ушла опять на завалинку». Еще одна собака появляется в повести «Трудное время»: «Впереди бежал, без толку мыкаясь из стороны в сторону, большой легавый щенок с коричневыми ушами и неуклюжими, толстыми лапами. Он то и дело забивался в кусты…» и т. д. И тот и другой пес — это не тургеневские собаки, друзья охотничьих скитаний и занимающие свое место в сюжете. Эти псы, мелькнув один раз, исчезают навсегда. Они сильно напоминают так же внезапно возникающих и пропадающих чеховских псов.

В рассказе «Вечер» (1862) только что начавшееся изложение истории с письмом прерывается целой сценкой: «В растворенное окно виден

---

[363] Примечания: 363

Цит. по: Чуковский К. Люди и книги шестидесятых годов. Л., 1934. С. 215–216.

двор; неподалеку, на погребице, слышны голоса: „Акулина?“ — „Чего?“ — „Где давишная сметана, что от обеда осталась?“ — „Не знаю“. — „Кто же знает?“ — „А я почем знаю“, — и прочее». В рассказе Чехова «Неприятность» вводная сценка мотивирована тем же чисто внешним поводом — открытым окном: «...думал он, садясь у открытого окна <...>. Далеко около забора <...> бродила кухарка Дарья и собирала щавель для зеленых щей... Слышались голоса... Кучер Зот с уздечкой в руке и больничный мужик Мануйло в грязном фартуке стояли около сарая, о чем-то разговаривали и смеялись».

Влияние «форм времени» на Слепцова ощущается и в других его жанрах — путевых очерках-исследованиях «Владимирка и Клязьма» и «Письма об Осташкове». «Эти исследования даны им в беллетристической форме, в виде небрежных отрывков из записной книжки прохожего»[364]. Мнение современной критики подытожил в 1869 году А. М. Скабичевский. Ставя Слепцова по таланту выше Н. Успенского, он находил у автора «Ночлега» и «Мертвого тела» «то же ограничение случайными сценками, мельком схваченными

[364] Примечания: 364
Чуковский К. Указ. соч. С. 211.

на большой дороге. <…> Факты, выставляемые В. Слепцовым, или слишком мелочны, или слишком случайны»[365].

Черты «сценочности» характерны и для романов Ф. М. Решетникова, состоящих из цепи эпизодов, между которыми нет почти никакой связи, кроме хронологической. «Г. Решетников полагает, что пишет романы; в сущности же то, что он называет этим именем, не имеет и подобия романа, — считал П. Н. Ткачев. — Это просто ряд очерков <…>. Правда, в этих очерках действуют все одни и те же лица; эти лица связаны между собою чисто случайным образом <…> они могли бы и совсем не встречаться, и от этого нисколько не пострадал бы интерес рассказа. Между ними завязываются отношения, но эти отношения не играют в его повествовании никакой существенной роли. <…> Талант его — талант этнографа, а отнюдь не романиста»[366].

Характерный пример восприятия новых сюжетно-композиционных принципов являет собою творчество Н. И. Наумова, начавшего пе-

---

[365] Примечания: 365

Скабичевский А. Сочинения. Т. I. СПб., 1895. С. 131.

[366] Примечания: 366

Цит. по: Решетников Ф.М. Полн. собр. соч. Т. IV. Свердловск, 1939. С. 432–433.

чататься в 1859 году, но основные свои вещи опубликовавшего в 70-х годах. Не только ранние небольшие очерки (цикл «Мирные сцены из военного быта». — «Светоч», 1861, № 11 и № 12) — ряд его крупных вещей строится по принципу соединения нескольких сцен (большинство и имеет подзаголовок «сцены»). Композиция повести «Паутина» (1880; отд. изд. — СПб., 1888, с. 233), как будто объединенной единством героев и временным движением, на самом деле основана на присоединении одна к другой вполне самостоятельных сцен, почти целиком, несмотря на большой объем, состоящих из диалогов и имеющих типично оценочные зачины: «В то время как в магазине Ивана Матвеича происходила описанная выше сцена, в небольшой лавочке…»; «В тесной избе, вдоль тесовых стен которой шли широкие лавки…»

Чехов много думал над эпохой 60-х годов — и в плане общественном, и научном, и литературном. Следы этих размышлений отыскиваются в таких его произведениях, как «На пути», «Именины», «Скучная история», «Дуэль», «Палата № 6», «Соседи» и другие, в его публицистике и письмах. «Именины» и «Соседи» вызвали полемику в печати по поводу отношения их автора к идеям 60-х

годов; как раз в связи с первым из этих рассказов Чехов и дал им свою известную характеристику как «святого времени» (в письме к А. Н. Плещееву от 9 октября 1888 г.).

С творчеством Г. И. Успенского Чехов был знаком, по воспоминаниям мемуариста, с гимназических лет. До 1879 года Успенский печатался в «Будильнике», который Чехов в это время, несомненно, читал (и даже пытался в нем сотрудничать). В «Литературной табели о рангах» (1886) Чехов присвоил Успенскому достаточно высокий чин, поставив перед многими известными тогдашними писателями[367].

С творчеством Слепцова Чехов имел возможность познакомиться в год своего литературного дебюта. Чеховский рассказ «Жены артистов» был опубликован в № 7 за 1880 год петербургской газеты «Минута», а в № 4 и № 12 этой газеты были напечатаны не опубликованные при жизни Слепцова рассказ «Бабье сердце» и драматическая сценка «В трущобах» (1866).

Можно привести немало примеров сходства

---

[367] Примечания: 367

Подробно о творческих и личных взаимоотношениях писателей см.: *Семанова М.* Л. Чехов и Глеб Успенский (К вопросу о творчестве Чехова 1880-х годов) // Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 215. 1959. М. Л. Семанова отмечает «общность некоторых принципов письма (при определенных чертах различия)» обоих писателей (с. 42).

построения очерков и сцен Г. Успенского и Слепцова, с одной стороны, и Чехова — с другой (например, слепцовских зарисовок «На железной дороге», 1862, и чеховского очерка «В вагоне», 1881). Однако вряд ли правомерно говорить о каком-либо конкретном влиянии того или иного произведения. Речь, скорее, может идти об общем воздействии 60-х годов с их чертами нового художественного «языка».

Литературная новизна 60-х годов касалась тематики, представлений о полноте очерченности персонажей, о началах и концах, движении фабулы, степени завершенности повествования. Рождалось новое жанровое ощущение.

Его живо впитывали дебютанты, и ему не поддавались литераторы, начавшие в 40-е годы. Так, в самый разгар натиска жанровых новаций постоянно публикует новые рассказы Тургенев (и переиздает «Записки охотника»). Но ни один из них не отразил новых веяний.

Было, впрочем, исключение. В 1859 году в № 1 газеты «Московский вестник» Тургенев напечатал небольшую вещь «Собственная господская контора». По своей форме она очень напоминает начавшие появляться в ближайшие годы «сцены». К действию приступлено без каких-либо

предварительных объяснений. Вначале предлагается экспозиция, в которой кратко описана обстановка и бегло очерчены действующие лица; затем идут сплошные диалоги. Четко выраженной фабулы нет. В конце действие переносится «в особый флигель, занимаемый Василием Васильевичем», и дается сцена чаепития этого нового героя. «Открытый» конец даже не лейкинско-мясницкий, а почти чеховский: «– Господи! Господи! — прошептал Василий Васильевич, пощупал рукой по груди, вздохнул раза два и направился отяжелевшими шагами через заднее крыльцо в „Собственную контору“, где, изредка отпивая по глотку воды из стакана, принесенного Аграфеной, ожидала его Глафира Ивановна».

Исключение объясняется просто. У «Собственной господской конторы» есть подзаголовок: «Отрывок из неизданного романа». Сочинение подобной формы писатель старой школы мог опубликовать лишь как отрывок, что подчеркнул для верности еще и отточием в начале: «…Комната, в которую вошла Глафира Ивановна…» Этим сказано, что все разъяснения оставлены в столе автора, но признано, что читатель вправе был бы их требовать.

Через четыре десятилетия Чехов будет совето-

вать молодым писателям перегнуть тетрадку с рукописью рассказа пополам и выкинуть первую половину.

…Пути движения литературы сложны и темны. И как знать, может быть, кто-либо из начинающих авторов «сцен» (почти все они были написаны позже), прочтя сочинение в таком роде, подписанное именем автора «Записок охотника» и «Рудина», ощутил, увидел в этом отрывке новые литературные возможности?

5

Процесс внедрения в самые разные жанры элементов нового литературного качества, условно названного нами «сценочностью», особенно явственно отразил в своем творчестве Н. А. Лейкин, под пером которого складывался сам жанр сценки и приобретал законченные (чтоб не сказать — застывшие) формы. Создатель этого жанра оказал влияние на целый пласт литературы 70-90-х

годов[368].

Право на особое внимание в работе о поэтике Чехова Лейкин имеет и по другой причине. Не решающим, но существенным является то обстоятельство, что нам доподлинно известно: познакомившись с произведениями этого автора еще в гимназические годы, Чехов читал все основные его сочинения (42 лейкинских сборника сохранилось в его библиотеке[369]) и в 1880–1886 годах многократно отзывался о них в письмах. Кроме того, молодой Чехов имел возможность знакомиться с эстетическими принципами Лейкина чисто практически, испытывая в течение нескольких лет на себе редакторскую «лейкинскую длань» (I, 177). Наконец, Чехов сам — с некоторой досадой — говорил о воздействии Лейкина: «Я действительно ему кое-чем обязан. Я никак не могу иногда отделаться от его влия-

[368] Примечания: 368

«Да, г. Лейкин — это великая литературная сила, — огорчительно констатировал современный критик. — Не одного г. Лескова он подчинил своему влиянию. Кругом него ютится целая школа писателей, какой не создали ни Тургенев, ни Достоевский, ни гр. Л. Толстой» (Гаршин Е. Критические опыты. СПб., 1888. С. 231).

[369] Примечания: 369

Балухатый С. Библиотека Чехова // Чехов и его среда. Л., 1930. С. 248–256.

ния»[370]. И уж конечно, сам Лейкин был убежден в наличии этого влияния, как, впрочем, и многие современные критики. В чеховских рассказах находим множество реминисценций из Лейкина, как чисто словесных, так и сюжетно-тематических; все это может стать темой специального обширного исследования.

Первое значительное произведение Лейкина — «Апраксинцы» (1863), хоть и имеет подзаголовок «сцены и очерки», гораздо больше является очерками. Влияние натуральной школы вообще (Лейкин сам признавался в подражании Е. Гребенке[371]) и «физиологии» в частности здесь весьма ощутимо. Не говоря уж об общей «этнографической» установке, оно видно прежде всего в характерной для «физиологии» активной позиции повествователя, показывающего, демонстрирующего читателю это удивительное место — Апраксин двор и его обитателей, апраксинцев: «Итак, читатель, последуемте за Петром Никандровичем в гостиницу „Тулу“…»

Диалоги, разговоры достаточно часты, но они даются как иллюстрации высказываний повест-

---

[370] Примечания: 370

Ясинский Я. Роман моей жизни. М.; Л., 1926. С. 205.

[371] Примечания: 371

Н. А. Лейкин в его воспоминаниях и переписке. СПб., 1907. С. 103.

вователя: «Вот вам для примера Черноносов. <…> — „Двадцать два аршина!“ — говорит он покупательнице».

Биографии, типы, судьбы даются пока в обобщенном авторском изложении, а не в конкретном «сценическом» показе. Это хорошо можно увидеть, сравнив изображение одной близкой темы у Лейкина и Чехова. Речь идет об обрисовке судьбы мальчиков, отданных в ученье, которой посвящает в «Апраксинцах» несколько страниц Лейкин и которую показал Чехов в своем знаменитом рассказе «Ванька» (1886), написанном, возможно, не без влияния этого лейкинского очерка.

У Лейкина читаем: «Снятся им родные села, родные избы <…> знакомые поля, леса — и всё, всё, что так дорого их сердцу и от чего они так рано оторваны <…>. Хозяева оставляют новичков на полгода, а иногда и более, дома, употребляя их для домашних работ: нарубить дров, принести воды, сбегать в лавочку, убирать комнаты, чистить посуду и сапоги, наделяя их за малейшую неисправность треухами, подзатыльниками, тасками, выволочками <…>. Бьет хозяин, бьют приказчики, бьет кухарка <…> Пописать, хоть бы письмо в деревню, мальчику некогда. <…> Где взять перо и чернил?..» По сравнению с этим

изображением чеховский рассказ, хотя построен как описательный и не содержит прямых диалогов, сильно драматизирован: начинается он со сцены писания письма, потом дается сцена в деревне, сцена с елкой и т. п. Между «Апраксинцами» и этим рассказом пролегло четверть века, множество сценок «Будильника», «Стрекозы», «Осколков» и сотни, если не тысячи, сценок самого Лейкина.

Близкие по теме «Биржевые артельщики» («Повести, рассказы и драматические сочинения», т. II, СПб., 1871), как и «Апраксинцы», начинаются с «этнографического» обзора, учитывающего и историю, и месторасположение, и экономическое состояние биржевых артельщиков в прошлом и настоящем, внешний вид и т. п. Это — вступление. Первая главка начинается со «сценки», построенной по традиционной схеме: время, место, действующие лица. Персонажи — пока в общей массе. Во второй главке один из этих персонажей — «франт» Подметкин — выделен, и далее идет сюжетное повествование, коего он является центром, — его амурные похождения и т. п. Но все вдруг прерывается на главе шестой, где о Подметкине нет ни слова и которая представляет собою совершенно самостоятельный

этюд, посвященный артельной квартире («Четыре часа утра. Понедельник. Солнце… <…> Вот и восемь часов. Артельщики пришли на артельную квартиру, ужинают»).

В этом же сборнике еще более показательна вещь «Ямская в будни и праздник». Имеющая подзаголовок «этнографический очерк», она действительно начинается с подробной «физиологической» характеристики: «Ямскою, любезный провинциальный читатель, называется один благословенный квартал Петербурга, орошаемый замечательною по своей ширине речкою Лиговкою. <…> Население Ямской состоит преимущественно из легковых извозчиков, фабричных». После этого автор обещает проследить также некий характерный, «самый будничный день» Ямской. Но делается это уже при помощи сценки — с экспозицией и диалогом: «Морозное и холодное утро. <…> Из ворот домов выходят извозчики <…> и направляются в трактир пить чай.

— Иван, — слышится где-то, — пойдем с нами».

Будний день «прослежен» с утра до вечера при помощи нескольких разговоров, эпизодов, ситуаций. Изображение праздничного дня начинается с аналогичной типологической характеристики, которая затем тоже продолжается описанием

конкретного дня, состоящего из тех же элементов: экспозиции (место и время) и диалогических эпизодов.

В помещенном в том же двухтомнике очерке «Извозчик» общая установка и композиция — целиком наследие «физиологии». Биография героя начинается еще с «доизвозчичьей» жизни и доводится до того времени, когда «Васютка совсем преобразился в петербургского ухаря-извозчика»: «Армяк новый, валенки черные <…> санки и сбруя хоть и не лихаческие, но с серебряным украшением». Но разработка темы сделана уже в «сценочном» духе. Очередной период жизни героя изображается в виде законченного эпизода, который до самостоятельной сцены в стиле позднего Лейкина недотягивает разве что размером. Каждый эпизод имеет характерное начало («Изба. Вечер»; «На другой день поутру»), знакомое по тысячам лейкинских сценок, и не менее характерный конец («Сани скрылись за углом»); каждый отделен от соседних графически — строкой точек.

Очерк «Лихач» из того же сборника (цикл «Наши питерские») — как бы продолжение судьбы извозчика, которому удалось выбиться в лихачи, — также представляет собою серию

отдельных эпизодов-сцен. Традиционная «физиологическая» биография задвинута в середину и дана очень сжато.

Но все-таки черты «физиологизма» еще ощутимы в лейкинских очерках конца 60-х — начала 70-х годов. Особенно ясно это видно при сопоставлении их с более поздними произведениями на близкую тему. Так, тематика «Ночного извозчика» из сборника «Гуси лапчатые» (1881), как и «Извозчика», «Лихача», полностью укладывается в рамки традиционных «физиологий». Здесь находим множество сведений из жизни извозчиков этого разряда, их профессиональные секреты, приемы и т. п. Однако вещь строится уже целиком как сценка: после десятистрочного введения идет сплошной диалог, и все эти сведения читатель получает из реплик извозчика.

Цикл «Наше дачное прозябание» (вошел в сб. «Неунывающие россияне», 1879) был задуман как систематический обзор петербургских дачных мест. Каждый очерк носил соответствующее название: «Черная речка», «Парголово», «Коломяги», «Павловск», «Ораниенбаум» и т. п. По замыслу это близко, например, к московским очеркам И. Т. Кокорева. Однако старый физиологический очерк здесь напоминают, пожалуй,

только вступительные описания, да и то сжатые до нескольких строк или абзацев. Но далее автор приглашает взглянуть «на Карповку в воскресный день», и начинается обычная лейкинская сценка со всеми привычными ее атрибутами: «Время под вечер. Из нарядной дачки на песчаный двор, заросший местами травой, вышел „основательный“ купец». Краткая вводная часть «Ораниенбаума» кончается словами: «Однако, довольно вступления. Я навожу камеру-обскуру». И в эту «камеру-обскуру» сразу попадает типичная же лейкинская обстановка: «Полдень, жаркий полдень. Солнце печет. Пыльно». Вводная, описательная часть многих лейкинских вещей долго сохраняет некоторые изобразительные принципы старых «физиологий» — особенно в таких традиционных темах, как описание разного рода «заведений», праздников и т. п. «Святки. На улицах видимо увеличилось число пьяных. Извозчики запрашивают вдвое, отговариваясь тем, что „нониче праздник“. <…> По вечерам и по ночам попадаются на тротуарах люди в енотовых и бараньих шубах на плечах и в тирольских шляпах и польских шапочках на головах <…>. Это ряженые…» («На Святках. Очерк». — «Будильник», 1866, № 2; вошло в сб. «Сцены из купеческого бы-

та». СПб., 1871). Правда, несмотря на подзаголовок и «физиологическую» установку, описание это занимает не более страницы. Но постепенно даже эти рудименты исчезают, уступив место описаниям сообщательного типа — в несколько строк.

Изменение установки отразилось и на заглавиях. Рассказ называется не «Дворник», но «У ворот» («Саврасы без узды»), чем демонстрируется, что дается-де просто ряд сцен, происходящих на рабочем месте дворника; не «Вербная неделя», то есть рассказ о ней, а «Птица» (там же) — по одному из эпизодов в нем.

Заглавие — первый сигнал, первоначальный показатель авторского членения мира. Лейкинские заглавия говорят, что у него разрез мира идет не по вертикали — от проблем малых и простых до сложных и великих; его членение точнее всего было бы назвать *сегментацией* круга бытия, распростертого в плоскости пространства-времени, преднесенного автору его эпохою.

В этом бытийном круге выделяются прежде всего сегменты, связанные с местом действия. И выясняется, что у Лейкина нет никаких мест схода персонажей, не связанных с их бытом. Локализация полностью определяется внешними условиями жизни, обыденного существования со

всеми меняющимися его потребностями, материальными и даже духовными (в специфическом смысле понимания духовности применительно к лейкинским героям).

Действие его рассказов происходит «В банях», «В парикмахерской», «В живорыбном садке», «У подъезда пассажа», «У доктора», «В парфюмерной лавке», «В мелочной лавке», «В меняльной лавке», «В яичном депо», «В эстампном магазине», «В банкирской конторе», «В конторе найма прислуги»; «В вагоне и на империале», «На невском пароходе», «У ледяного катка», «У гор», «На народном гулянье», «Около музея», «За кулисами», «В театре», «В Академии художеств», «У гадалки», «У церкви», «На могилках». Невозможно назвать место, которое не служило бы ареной действия какого-нибудь из лейкинских рассказов.

Его герой попадает в орбиту изображения в любое время года, в будни и в праздники, днем и вечером, ночью и на рассвете, «На Святках» и в «Новый год», «Перед светлой заутреней» и «После светлой заутрени», «Перед костюмированным балом» и «Перед похоронами»; за самыми различными занятиями и делами — «За игрой в кегли», «При получении жалованья», «При копании червей». Его персонажи получают медали,

осуществляют «Набег на тараканов», «Паутину обметают»...[372]

Сходство с Чеховым — особенно в заглавиях первой группы — лежит на поверхности и неоднократно отмечалось. Несколько поколений читателей, открывая первый том чеховских сочинений в издании А. Ф. Маркса, читали: «В бане».

В десятках сценок герои Чехова сходились не по внутреннему побуждению, диктуемому движением их мысли, воли, чувства, как у Тургенева, Достоевского, Толстого, но оказывались рядом силою бытовых, реально-социальных обстоятельств, по отношению к внутреннему миру личности внешних и чужих. Несомненно, что это создавало и закрепляло у автора определенную традицию сюжетного мышления «естественными» ситуациями, обыденным предметным окружением все могло стать темою. «– Знаете, как я пишу маленькие рассказы? Вот, — говорил молодой Чехов Короленко. Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь — это оказалась пепельница — поставил ее перед собой

---

[372] Примечания: 372

Ср. эпизоды из жизни персонажей И. Мясницкого, которые «Дачу нанимают», «С дачи перебираются», «В ярмарку едут», «Умственность покупают», «Парнишке приданое шьют», «С визитом едут». Характерно и само сходство в неопределенно-личной форме заглавий.

и сказал: — Хотите, завтра будет рассказ… заглавие — „Пепельница“»[373].

Такое отношение к выбору темы, объекта изображения Чехов видел вокруг себя постоянно все первые годы своей литературной работы, оно было «чертой не лично чеховской, а свойственной всем юмористам-газетчикам, и значительно менее талантливым, чем Чехов. Она диктовалась самой профессией»[374]. Было оно свойственно и Лейкину. Подобная позиция «значительно расширяла традиционные представления о возможных источниках сюжетов и тем литературных произведений. Темы — кругом, не надо искать их специально»[375]. Л. Е. Оболенский напишет о раннем Чехове: «Такие художники не сочиняют сюжетов, а находят их всюду в жизни <…>. Что такое, что к кухарке извозчик сватается? Что такое, что дети играют в лото? Что такое, что

[373] Примечания: 373

А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 139.

[374] Примечания: 374

Мышковская Л. Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М., 1929. С. 76.

[375] Примечания: 375

Катаев В. Б. Лейкинский вариант (Из истории русской юмористики XIX в.) // Вестник МГУ. 1981. № 1. С. 30.

мужик гайку отвинтил?..»[376]

В рассказе Лейкина «невыдуманное» место действия сразу демонстрировало, что события не подобраны, не «подстроены». То, что фабула не искалась специально, демонстрировалось и остальным ее содержанием. Излюбленнейшей рамой рассказа был приход-уход: купец, приказчик, артельщик, чиновник, мастеровой, солдат приходит в увеселительное заведение, в театр, в зверинец, на выставку, к зубодеру, в лавку, вступает в разговор с хозяином, приятелем, другими посетителями, а затем уходит. Иногда сценка заканчивается уходом лица или лиц, появившихся едва ли не в самом ее конце, то есть ситуация завершается только для них, остальные же персонажи оставлены «как есть» («При получении жалованья». — В сб. «Гуси лапчатые»). Вариант ситуации — отъезд-приезд. Типичное начало — вагон (железнодорожный, конно-железной дороги), паром, ялик, экипаж отошел от станции, отвалил от пристани, отъехал от ворот; обычный конец — экипаж, пароход, вагон останавливается,

[376] Примечания: 376

Оболенский Л. Е. Обо всем (Критическое обозрение) // Русское богатство. 1886. № 12. С. 178.

пассажиры, седоки выходят[377]. Внутри сценки может что-то происходить, бывает спор, скандал, но все кончается тем, что «приехали»[378].

Эти две границы — единственные сюжетные константы, весь остальной материал — необязателен; объем его неопределенен. Его можно уменьшить, вынув часть реплик из диалога — прикрепив планку рамы в любом месте картины. Так, очевидно, не раз поступал Лейкин-редактор. Когда ему показался «деланым» (2, 523) диалог барона Дронкеля с лакеем (Порфирием?) в рассказе Чехова «В ландо» («Осколки», 1883, № 39), он попросту оборвал разговор персонажей, «урезав конец» и оставив (дописав?) последнюю фразу; рассказ получил совершенно лейкинскую концовку:

---

[377] Примечания: 377

Любопытно, что таким же образом строятся главы романа Лейкина «Стукин и Хрустальников» (СПб., 1886): каждая представляет собою совершенно самостоятельный, композиционно законченный эпизод, обрамленный с двух сторон визитом — уходом, началом заседания — его концом, приездом в ресторан — отъездом и т. п. Это создает очень простую, отчетливую и «регулярную» композицию, весьма необычную для романного жанра. Чехов считал этот роман лучшим произведением Лейкина и ценил его — в частности, за «простоту» и «невычурность» его фабулы (см. II, 270).

[378] Примечания: 378

Аналогично построено множество сценок Мясницкого: посадка в вагон, дорожные сцены, разговоры — и «естественный» конец: «Через несколько минут поезд подошел к станции» («В ярмарку едут». — В сб. «Смешная публика». М., 1885). Вариант — сборы в гости, на смотрины

невесты, в театр, заканчивающиеся отъездом: «Карета тронулась»; «Санки с визгом трогаются».

«– Говорят также, что он имел большое влияние на развитие общества, — продолжал барон. — Откуда это видно? <…> На меня, по крайней мере, он не имел ни малейшего влияния.

Ландо остановилось возле подъезда Брындиных».

В других случаях в лейкинских сценках из этой картины остается только «верхняя» часть — ввод в действие (место, время, лица), а нижняя исчезает, оканчиваясь, например, репликой персонажа. Но иногда исчезает верхняя, когда рассказ с реплики начинается: «– Повар там к тебе, Тит Титыч, наниматься пришел, — сказала купцу Ладошкину жена» («Повар». — В сб. «Гуси лапчатые»). Рассказ «Мамка» (сб. «Саврасы без узды») построен на том, что гости, собравшиеся «в одном семейном доме», один за другим ходят христосоваться с красавицей-мамкой. Дается несколько однотипных эпизодов: с солидным толстяком, геморроидальным старичком, рослым гимназистом и др. Сюжет не имеет никакого подобия завершения или исчерпанности ситуации: еще в середине рассказа хозяин прогонял мамку в детскую, о том же он говорит в заключительной реплике: «– Мамка! Ежели ты сейчас не уйдешь в детскую…» и т. п. В сценке «Ледоход» из того же

сборника зрители, наблюдая за ледоходом, обмениваются впечатлениями, спорят, ссорятся. Один из спорщиков (мужик) уходит, другой (купец) остается спорить с бабкой. Конец рассказа ничем не отличается от конца эпизода. Запомнившаяся Чехову с юности лейкинская сценка «После светлой заутрени» (см. его письмо Лейкину от начала марта 1883 г. — II, 60) кончается тем, что хозяин «потянулся к графину, дабы налить себе вторую рюмку водки».

Концовки такого рода встречаются у раннего Чехова. «Заиграла музыка» («Женское счастье», 1885). «Рыжие панталоны поднимают глаза к небу и глубокомысленно задумываются» («Лишние люди», 1886). Читатель так и не узнаёт, чем оканчиваются приключения заблудившихся дачников («Лаев чувствует, что его треплют за плечо». — «Заблудшие», 1885) и получил ли наконец свое лекарство больной Свойкин: «Медяки высыпались из кулака, и больному стало сниться, что он уже пошел в аптеку и вновь беседует там с провизором» («В аптеке», 1885). Рассказы могут завершаться репликой, действием, жестом, не разрешающим ситуацию: «Аставьте меня в покое!» («Тайна», 1887). «Тот махнул рукой и, не оглядываясь, быстро пошел

к своей двери» («Темнота», 1887). Ср. у Лейкина: «Аграфена Астафьевна махнула рукой и отправилась в кухню» («Запутались». — В сб. «Веселые рассказы»). Диалогические начала у Чехова находим на протяжении всего творчества. Таково начало в рассказе «На Святках» (1900), с реплики начинаются черновой, беловой и вариант гранок «Невесты» (см. 10, 268, 300).

В прозе, менее строго организованной, чем, скажем, лирика, начала и концы являются важнейшими элементами построения, они — «зачаточные формы художественного обрамления больших словесных масс»[379]. И отсутствие «твердого» начала или концовки сильно понижает степень оформленности, «отграниченности» прозаического текста, что, конечно, очень хорошо чувствовал Чехов, используя в своих целях лейкинские начала и концы.

Пользуясь словами А. Гильдебранда, можно сказать, что лейкинская сценка тяготеет к «рассказу о каком-либо происшествии», не возвышаясь, в противоположность всякому большому искус-

[379] Примечания: 379

Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 104.

ству, до решения «более общей задачи»[380] (хотя в лучших вещах Лейкин приближается к этим решениям). Но в сознании читателей (и, очевидно, самого автора) единичность каждой отдельной сценки искупалась их множественностью, как бы бесконечным «продолжение следует», не умением, а числом — все новыми и новыми рассказами с теми же героями, с тем же вещным антуражем. Рассказ «После открытия Павловского вокзала» (сб. «Саврасы без узды»), состоящий из передачи «то там, то сям» возникающих в вагоне разговоров разных лиц, завершается фразой: «– Эх, загуляла ты, ежова голова! — раздается где-то громкий возглас и обращает на себя внимание всего вагона». Никаких разъяснений далее нет; создается впечатление почти механического отреза, повествование может быть продолжено с этого места, начав новый рассказ.

Возьмем такой сюжет: купец, «восстав от сна», едет в лавку, потом в цирк, где встречает знакомого; «оба направляются в буфет», затем герой едет в увеселительное заведение, в другое; везде он вступает в разговоры, которые подробно излагаются; наконец, под утро, пьяный, он воз-

[380] Примечания: 380

Вильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1913. С. 154.

вращается домой, к большому неудовольствию жены, и утром, проснувшись, почти ничего не помнит о вчерашнем. Сюжет — типичный лейкинский; меж тем в таком виде его у Лейкина нет — он собран из нескольких десятков его рассказов 1874–1881 годов. Такая операция могла стать возможной лишь из-за отсутствия внутренней художественной завершенности его произведений, каждое из которых «примыкает» к соседним (влияет, конечно, и сходство героев — точнее, это один герой: купец, приказчик, с небольшими вариациями в возрасте, имущественном положении и торговой специализации). Лейкинские сценки — это как бы длинное бытожизнеописание, разрезанное на части в размер газетного фельетона.

Распространены «монтажи» из ранних чеховских рассказов на современном телевидении. Главная черта таких монтажей, как правило, неудачных, — пестрота, несочетаемость разных рассказов в одной ленте. Пестрота эта в значительной мере и объясняется неравноценностью ранних рассказов Чехова, степенью их удаленности от лейкинской сценки. Некоторые (очень немногие), более близкие к лейкинской традиции, друг с дружкой склеиваются легко. Иные,

внешне похожие, этой операции не поддаются — уже слишком сильны в них внутренние художественные центростремительные силы.

И. А. Гурвич пишет о Чехове: «Его ранние юмористические миниатюры образуют последовательный ряд, сочленяются в цепь. При переходе к зрелости — к драматическому, психологическому рассказу и повести — единство возникает вновь, притом значение его *усиливается.* <…> Его повести и рассказы воспринимаются как равноправные явления, дополняющие, усиливающие друг друга. Так создается впечатление внутренне целостного художественного полотна. Иначе говоря, творческая „сверхзадача“ вырастает из объединения, из сочетания отдельных задач отдельно взятых замыслов»[381]. С первой фразою (про раннего Чехова) еще можно отчасти согласиться, чего никак невозможно сделать по отношению ко всем остальным. Дело обстоит как раз наоборот: сохраняя внешне-композиционное сходство с частями лейкинско-мясницких «серий», рассказы Чехова внутренне завершены и вполне отдельны. Неожиданность чеховских начал и открытость его финалов манифестируют

[381] Примечания: 381
Гурвич И. Проза Чехова. Человек и действительность. М., 1970. С. 5–6.

связь его сюжетов с потоком жизни, их «невынутость» из него (см. гл. IV, § 7), но не связь рассказов друг с другом. По пути «циклов» Чехов не пошел (ср. § 7).

«В мире познания, — отмечал М. М. Бахтин, — принципиально нет отдельных актов и отдельных произведений <…> между тем <…> мир искусства существенно должен распадаться на отдельные, самодовлеющие, индивидуальные целые — художественные произведения»[382]. Но между крайними полюсами — предельной завершенностью и ограненностью произведений высокого искусства и познавательными научными жанрами — есть множество промежуточных форм типа бытовых историй, этнографических описаний, путешествий, биографий и т. п. Имея некоторые внешние признаки дискретности, они не обладают завершенностью внутренней: тот же рассказчик может к своей истории добавить еще один эпизод из той же жизни («А вот еще был случай»), этнограф — описать еще один комплекс ритуалов, обычаев и т. п.

Своею недискретностью, неотграниченностью от предыдущих и последующих произведений

---

[382] Примечания: 382

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 28–29.

как «частей» некоей одной картины сценка Лейкина тяготеет к таким промежуточным формам. И в этом главное отличие от нее и других подобных явлений сценки Чехова. Даже для самых ранних его опытов характерно устремление к внутренней художественной самозавершенности. Но уроки малой прессы не прошли для Чехова бесследно. Ее сценка тысячекратно продемонстрировала саму литературную возможность фабульной незаконченности рассказа, «оборванность» — в нарушение классических эстетических канонов. Так подготавливались чеховские сюжетные формы — формы нового типа.

В своем всепоглощающем дескриптивизме Лейкин стремился захватить в описательную орбиту все, что было любопытно в каком-либо отношении — почти безразлично, в каком именно. В сценке «У гадалки» (сб. «Неунывающие россияне») разговоры в очереди ведутся вполне сюжетнонаправленные: о достоинствах гадалки, кто о чем хочет гадать и т. п. Однако эта целеустремленность нарушается неожиданной сценкой с тараканом. Сценка «У ворот» (сб. «Саврасы без узды») начинается весьма фабульно-определенно: «Дворники только что получили бляхи. У ворот на скамейке сидит дежурный дворник в тулупе

и с бляхой на шапке». Введение блях — событие значительное в вещно-внимательном юмористическом мире. Читатель вправе ждать, что эта предметная новинка будет как-то фигурировать в дальнейшем повествовании. Действительно, она служит далее темой нескольких реплик в разговоре дворника с кухаркою, но затем рассказ безнадежно рассыпается на совершенно не связанные с этой темой разговоры и эпизоды.

О захватывании Лейкиным в сферу своего описания всего подряд критика писала еще в 60-е годы. Но вот что говорил критик совсем другого времени, в годы, когда уже шел «Вишневый сад», о пьесе «В царстве глины и огня»: «Драма Н. А. Лейкина <…> никоим образом не драма, а всего лишь драматические сцены, отличительная черта которых в том, что лучшая из них — сцена объяснения хозяина кирпичного завода с своими рабочими — не имеет решительно никакого касательства к основному ядру пьесы. Произведение плодовитого повествователя — ряд точных фотографических снимков, представляющих быт и типы заводских рабочих. <…> Как будто вы прошли по заводской слободке и случайно

восприняли ряд сценок»[383]. Время шло, литература менялась. А Лейкин продолжал писать свои сцены — безразлично: в повествовательном ли, драматическом ли роде, — и через двадцать, и через тридцать лет.

6

Лейкин имел устойчивую славу фактографа. Анонимный автор вступительной статьи к сборнику документов о нем писал о «педантическом стремлении» Лейкина «держаться как можно ближе правды места, времени, обстановки и действующих в ней лиц», о том, что Лейкин в своем творчестве ничего не вымышлял, а все «брал прямо из жизни»[384]. Как складывалось такое впечатление?

Прежде всего Лейкин действительно очень широко, в невиданных для беллетриста-неочеркиста размерах опирался на реальный факт. И современники, конечно, очень хорошо это видели. Сейчас фактичность, конечно, не столь бросается

---

[383] Примечания: 383

Смоленский <Измайлов А. А.>. Бенефис Холмской. Отдел рукописей ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом), ф. 115, ед. хр. 34, № 27.

[384] Примечания: 384

Николай Александрович Лейкин в его воспоминаниях. С. 208–210.

в глаза, но и мы можем убедиться в близости к реальному всякий раз, когда тот или иной рассказ обнаруживает доступную нам, проверяемую документальную основу — например, в таких рассказах, как «На выставке картин Верещагина», «Перед памятником Пушкину» (сб. «Гуси лапчатые»), «Чайка. Сценка» («Петербургская газета», 1896, 19 октября, № 289).

Дело здесь, однако, не столько в самом следовании факту, а в характере или, так сказать, объеме, полноте этого следования. Автор той же вступительной статьи приводит такой эпизод. В «Петербургской газете» Лейкин поместил рассказ о вороне, кричавшей петухом. «Нужно же было так случиться, что и настоящая, не сочиненная публика заинтересовалась вороной и стала стекаться на улицу (случайно названную автором) и собираться около дома — тоже, конечно, названного в рассказе случайно»[385]. Не слишком ли много случайностей? Для Лейкина было как раз закономерным изложить факт со множеством подобных необязательных, подвернувшихся под руку аксессуаров.

Степень художественно-обобщенного пости-

---

[385] Примечания: 385
Там же. С. 226.

жения мира у Лейкина и Чехова несоизмерима, но эта черта художественно-конкретного видения Чехову была близка. Можно напомнить известный эпизод с «Попрыгуньей», обычно трактуемый как непонимание близкими знакомыми писателя процесса художественного творчества, роли прототипов и т. п. Меж тем «прикосновенные» имели достаточные основания для обиды. И дело было именно в характере предметно-ситуационного чеховского видения — в рассказ действительно попало много реальных подробностей (см. гл. III, § 6).

При всей любви «трезвого реалиста», как сам себя называл Лейкин, к факту утверждение критика о том, что он «ничего не выдумывал, ничего не сочинял»[386], все же, конечно, даже для писателя такого масштаба не более чем метафора. Однако она, как всегда бывает, базируется на реальном читательском впечатлении от его манеры, от характера его вымысла. Особенно хорошо это показывает лейкинский юмор.

В число первейших средств юмора, как известно, входит шарж. Лейкинский шарж — особого рода. Если его персонаж не понял подпись под

---

[386] Примечания: 386
Там же. С. 208–210.

картиной и трактует ее в каком-либо примитивно-бытовом комическом смысле, то читатель может быть уверен, что и следующая подпись будет обыграна в этом же духе, и еще одна, и еще. Дама недовольна толкотней в толпе, купец же считает это нормальным — ситуация в рассказе обыгрывается в десятке однотипных реплик. Если жена купца особым образом воспринимает начало пьесы или балета, то очень похожие ее реплики будут сопровождать всю пьесу до конца.

«– Это кто же такая растрепанная вся, в красном?

— Вот это-то самая главная Медея и есть, — отвечает муж. <…>

— Вишь, как ручищами-то размахивает! Верно, пьяная.

— Не дозволят пьяной играть.

— Совсем пьяная. Вон и подол у платья так распустила, что по полу волочится, а голос сиплый, словно с перепою» (Н. Лейкин. «На представлении „Медеи“». — «Осколки», 1883, № 8).

В еще более упрощенной форме этот прием используется в сценках Мясницкого (вообще гораздо более низких по литературному качеству). Дается, например, такой пересказ «Отелло»: «Эфиоп был такой, а по карахтеру и по плотности

— тигра настоящая… и была, братец ты мой, у него женёнка, Демоной прозывалася, так, мелюзга, кошка драная, и ни красы в ей, ни радости» (И. Б-в. «Отелло. Замоскворецкая сценка». — «Стрекоза», 1878, № 21).

Этот же сюжет у А. Педро (А. Подурова): «– Изволишь ли ты видеть, жил, стало быть, один, по личности цыган, а по фамилии — Отела. Ну, деньжонок через лошадиное барышничество накопил…» («Осколки», 1883, № 7).

Прием примитивного пересказа классических сочинений активно использовался еще в старом «Развлечении»: «Мамлет, не помнющий родства, сирота, прынец что ли он какой, хто его знает. <…> Маменька-то у него есть, да так — непутевая, а тятенька-то у него помер; по этому случаю Мамлет весь в травуре, в травуре ходит <…>. Провожатых, провожатых страсть сколько — одних только братьев сорок тысяч…» (Н. Поляков. «Мамлет». — «Развлечение», 1859, № 24). Очень похожий пересказ в рассказе А. М. Аврамова «Гамлета смотрят» (В кн.: А. М. Студин. «Миниатюры». М., литогр. С. Ф. Рассохина, 1892).

У Мясницкого препирательства столкнувшихся на узкой лестнице дородной купчихи с лакеем растягиваются на несколько страниц («Пельме-

нями угощаются». — В сб. «Смешная публика»); пьяный купец, привезенный к жене, обращается к некоей «Дуньке» — это обыграно почти в десятке однотипных реплик («Ярмарочный мученик» — там же).

Происходит не варьирование положений юмористической ситуации, но однообразное их нагнетание, не качественное ее развитие, но количественное разрастание. Притом эти положения, реплики не выходят за пределы обыденно возможных — читатель Лейкина и Мясницкого видел и слышал нечто похожее вокруг себя постоянно, разве что не в таком обилии. Сам же вымысел не создает эффекта хотя бы временного переключения в иную плоскость — он *того же порядка,* что и прототипические эмпирические ситуации.

Юмор раннего Чехова — это как бы колебания художественного маятника от вещного и фабульного гротеска к фабулам лейкинского типа, целиком базирующимся на ситуациях, ни в чем не переходящих грань реального правдоподобия. На одном полюсе находим такие рассказы, как «Толстый и тонкий» (1883), где вместе с героем, исполнившимся ощущением ничтожества, «съежились, поморщились» его «чемоданы, узлы и

картонки», «Смерть чиновника» (1883), «Шляпный сезон» (1885), в котором герой стреляется из-за того, что не может подобрать себе шляпу, «Мои жены» (1885), где, комически обыгрывая ситуацию «Синей Бороды», герой отравляет одну из своих жен за плохое пение романса, другую — за непоседливость и шумность и т. д. На другом полюсе группируются такие рассказы, как «Нервы», «Дачники», «Интеллигентное бревно», «Симулянты», «Налим», «Заблудшие» (все — 1885). Общий отход Чехова от «чистой» юмористики должен был, казалось бы, исключить гротескность как вещную, так и фабульную. Однако результат оказался не столь однозначным.

Гротеск, уйдя из фабулы (пожалуй, единственный случай у позднего Чехова, не считая осколочного «рецидива» 1892 года, — «Человек в футляре»), остался в эпизодах, микроситуациях: телеграмма с «сючала» и «хохоронами» (в «Душечке»), герой, в предсмертном бреду говорящий, что «Волга впадает в Каспийское море», а «лошади кушают овес и сено» (в «Учителе словесности»). Юмористическое преувеличение маскируется под обыденность: «Она часто рыдала мужским голосом, и тогда я посылал сказать ей, что если она не перестанет, то я съеду с квартиры, и она

переставала» («Дом с мезонином»). Элементы гротеска в свернутом виде сохранились в эпитетах (кожа на лице «какая-то особенная, мошенническая» — «В овраге»), в сравнениях (кружева на белье, похожие на чешую, в «Даме с собачкой»; дама с камнем во рту в «Анне на шее»).

Лейкинский вымысел заключал в себе минимальное типизирующее обобщение, граничащее с отсутствием его вообще.

Вместе с тем этой своей чертой Лейкин, бесспорно, отражал — и с редкой последовательностью — те новые художественные веяния, которые возникли в русской литературе на рубеже 60-х годов.

Говоря об обыденности изображаемых явлений, ситуаций, вошедших в русскую литературу, нельзя обминуть А. Ф. Писемского, роль которого как предшественника Чехова в изображении будничного, особенно если иметь в виду и общую объективность его манеры, отмеченный еще Чернышевским «спокойный, так называемый эпический тон»[387], нуждается в специальном исследовании.

Проблема бытовых ситуаций, «бедности твор-

---

[387] Примечания: 387

Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. IV. М., 1948. С. 570.

ческой фантазии» была актуальна вплоть до 90-х годов. В этом упрекали Г. И. Успенского, В. М. Гаршина, не говоря уж об И. Н. Потапенко или М. Н. Альбове. И. К. Михайловский, ссылаясь на слова Тургенева, сказанные в 1868 году[388], отметил в 1885 году: «Да, с выдумкой было слабо в ту пору, когда Тургенев писал эти слова, а с тех пор стало еще слабее. <…> Под выдумкой он разумеет создание фабулы, внешних событий. <…> Выдумка не такое уж хитрое дело; значит, если целый ряд писателей, между которыми есть таланты, <…> уклоняющиеся от выдумки, то надо думать, что эти люди действительно уклоняются, а не то, что „ничего выдумать не могут“. <…> Нечто, в них самих или вне их лежащее, отодвигает от них выдумку, заставляет их не хотеть выдумывать»[389].

Изобразительная иерархия малой прессы, и прежде всего сценки, на первый план выдвигала

---

[388] Примечания: 388

«Выдумка где? Они ничего выдумать не могут и, пожалуй, даже радуются тому: эдак мы, полагают они, ближе к правде» (из письма к Я. П. Полонскому от 2/14 января 1868 г. // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. VII. М.; Л., 1964. С. 26).

[389] Примечания: 389

Михайловский Н. К. Сочинения. Т. VI. СПб., 1897. С. 306–307. Ср. высказывание П. Н. Островского, которого как критика очень ценил Чехов, о «Рассказе неизвестного человека»: «Это первая вещь, в которой он показал способность к литературной выдумке» (Островский. Новые материалы. Труды и дни / Под ред. М. Д. Беляева. М.; Пг., 1924. С. 286).

место героя и в широком, и в узком смысле: как социальное и как вещно-пространственное. Для автора сценки было невозможно начать действие с общего рассуждения, моральной сентенции, обобщенной характеристики изображаемой жизни. Он с первых строк предельно конкретен, он сразу же обозначит точное время, место героев — в табели о рангах и на сценической площадке.

Этот изобразительный императив был вполне усвоен Чеховым. Его поздняя проза, на огромное расстояние ушедшая от его сценок начала 80-х годов, давно осложнившаяся авторскими философскими медитациями и психологическим анализом, развернутыми пейзажными описаниями, тем не менее сохранила это качество: прежде всего обозначить общую и вещно-пространственно-временную ситуацию и социальную принадлежность героя, сразу назвать его имя, отчество, фамилию. «Дмитрий Петрович Силин кончил курс в университете и служил в Петербурге, но в 30 лет бросил службу и занялся сельским хозяйством» («Страх», 1892). «Андрей Васильич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы» («Черный монах», 1894). «Погода вначале была хорошая, тихая. Кричали дрозды <…>. Иван Великопольский, студент духовной академии,

сын дьячка, возвращаясь с тяги домой, шел все время заливным лугом по тропинке» («Студент», 1894).

Среди комплекса факторов, повлиявших на создание формоориентированного характера чеховского литературного мышления, «сценочному» прошлому принадлежит свое место. Новизна сценки была не в том, что она изображала бытовые ситуации и окружающую вещную обстановку. И до сценки в русской литературе можно найти изображение, по сути дела, любого сегмента быта — даже у Пушкина можно прочесть про некоторые гастрономические привычки («еще бокалов жажда просит залить горячий жир котлет») или про интерьер спальни (в «Пиковой даме»), не говоря уж о сочинениях писателей натуральной школы. А в литературе 50-70-х годов это стало делом обычным: против засилья в ней бытовых ситуаций критика дружно выступала уже тогда.

Разница в том, что в большой (или «толстожурнальной») литературе такие описания всегда не более чем рама для полотна с собственно картиной, декорация, на фоне которой действующие лица будут говорить о чем-то важном. В сценке банальные бытовые реплики, ситуации обеда,

покупки, езды в экипаже считаются сами по себе достойными специального подробного изображения. Окружающие героев вещи и связанные с ними действия даются не для чего-то другого, но для самих себя.

Тенденции к изображению обыденности в большой литературе были неявны и уходили в тень на фоне другого, яркого и главного. В сценке они оказались нагляднее, новые литературные веяния были продемонстрированы резко и беспримесно. И вполне понятно, что их увидеть и ощутить смог писатель, смотревший на эту литературу не издали, но знавший ее изнутри, работавший в ее жанрах и пользующийся ее приемами.

Окунувшись в быт, авторы сценок до предела уменьшили духовный масштаб своих сочинений. Чехов почувствовал это очень рано. Новые литературные возможности оказались для него лишь почвой, ступенью, трамплином. Груз вещей не помешал его движению к новой высокой духовности.

7

Элементы нового литературного качества в сюжетно-фабульной сфере, как и в предметной, появлялись в 60-80-е годы в самых разных жанрах (см. § 4) и у самых разных писателей.

В 80-е годы фотографизм, «дагеротипизм» находили едва ли не у всех заметных писателей. У П. Д. Боборыкина: «Его многочисленные произведения — альбомы фотографических карточек, снятых с героев минуты»[390]. У И. Н. Потапенко: «В лучших его рассказах на первом плане — внешняя картинка, бытовые краски, видимые формы жизни и нравов»[391]. У И. И. Ясинского, к которому прочно пристала репутация автора «фотографических романов»[392]: «Выходящие теперь книжки его сочинений, — писал о нем Р. Дистерло, — не что иное, как альбомы моментальных фотогра-

[390] Примечания: 390

I. <Кигн В. Л.> Беседы о литературе // Книжки недели. 1891. № 1. С. 182.

[391] Примечания: 391

Волынский А. Литературные заметки // Северный вестник. 1892. № 2. С. 170.

[392] Примечания: 392

Из русских изданий // Книжки недели. 1893. № 2. С. 187.

фий»[393]. «Камере-обскуре» уподоблял рассказы И. А. Салона А. А. Дробыш-Дробышевский[394]. По словам обозревателя «Русской мысли», произведения таких беллетристов, как М. Н. Альбов, «очень похожи на некоторого рода самодействующий фотографический аппарат, поставленный на окне, выходящем на улицу. Пройдет мимо человек — аппарат отразит его. Проползет по траве „багряный червец“ — подавай сюда и червеца. Застрекочет „в злаке злене сущий кузнец“ — что ж, и он годится»[395]. Очень похоже писали об К. С. Баранцевиче, И. Л. Леонтьеве (Щеглове), В. Г. Короленко.

Обобщая эти новые, в представлении современной критики, черты беллетристики, Р. Дистерло писал: «Современная беллетристика во многом непохожа на художественную литературу предшествующего времени. <…> Новые писатели словно <…> временные гости, интересующиеся мимоходом случайно попавшимися им на глаза

---

[393] Примечания: 393

Р. Д. <Дистерло Р. А.> Новое литературное поколение // Неделя. 1888. № 13. 27 марта. С. 420.

[394] Примечания: 394

Уманьский А. Литературно-критические этюды. И. А. Садов // Волжский вестник (Казань). 1888. 25 февраля. 53.

[395] Примечания: 395

Русская мысль. 1894. № I. С. 40.

явлениями. При первом знакомстве произведения их кажутся какими-то отрывками жизни, кусками, насильно выхваченными из нее, не сведенными ни к каким основам миросозерцания»[396].

Может показаться парадоксальным, но элементы «сценочности» проявились и в тогдашней драматургии, в частности в творчестве центральной ее фигуры — А. Н. Островского. Общеизвестны нападки на Островского (в том числе и из круга «молодой редакции» «Москвитянина») за «недраматизм» его пьес, присутствие в них «эпического элемента», вялость действия, наличие «ненужных» для сюжета персонажей. Многие из них выглядят как репетиция обвинений, в многократно усиленном виде обрушенных на Чехова.

Самые большие трудности для Островского в процессе создания пьесы, как показал в свое время М. П. Алексеев, представляло фабульное движение, динамика пьесы; он мыслил другими сценическими категориями: «Всякая вообще пьеса возникала у него первоначально в виде отдельных и безусловно отрывочных сцен, которые в процессе литературной обработки можно

---

[396] Примечания: 396
Р. Д. Указ. соч. С. 420.

было переставлять, урезывать и дополнять. <…> Замысел возникает у него в виде отдельных сцен, очень четких, но статичных: недаром Островский сам как бы подчеркивает эту статичность термином: картина. <…> К этому обозначению близко и другое — „сцены из московской жизни“, к которому Островский охотнее прибегает во вторую половину жизни»[397]. М. П. Алексеев связывает это с самим характером литературных веяний эпохи: усилия создания целостной формы, борьба с драматической техникой «была для него столь трудной потому, что приходилось ее вести не только с материалом, но и с веяниями литературной эпохи, обязавшей его быть наблюдателем и натуралистом по преимуществу»[398]. Речь шла, таким образом, о почти принудительных художественных требованиях эпохи, ее диктате.

Много говорилось в критике 60-80-х годов о неорганизованности, хаотичности композиции прозаических произведений, отсутствии «центра», самостоятельности и несвязанности с целым отдельных фабульных линий и т. п. Элементы

[397] Примечания: 397

Алексеев М. П. Пейзаж и жанр у Островского // А. Н. Островский. 1823–1923. Одесса, 1923. С. 136–139.

[398] Примечания: 398

Там же. С. 134.

нового художественного языка очень хорошо умел «вылавливать» Н. К. Михайловский. Так, он мгновенно замечал детали, персонажей, эпизоды, мало или слабо связанные с основным сюжетом. «Сцена эта отвратительна и совершенно не нужна, — пишет он об одном из эпизодов романа Д. Муравлина „Мрак“. — „Ужасно смешной идиот“ более нигде в романе не показывается»[399]. «Чтобы вырисовать читателю фигуру Коверзнева (из рассказа Б. Маркевича „Лесник“. — *Ал. Ч.*), он прибегает к таким чертам, которые, будучи совершенно исключительными, редкостными, совершенно никакой роли в рассказе не играют»[400]. Иногда сами по себе такие «вставки» критик ценит чрезвычайно высоко: «Прочтите, например, в „Братьях Карамазовых“ все, что касается несчастного мальчика Илюшечки. Девять десятых этой эпизодической вставки не имеют никакого отношения ни к фабуле романа, ни к его задаче. <…> Нельзя без волнения читать ни в коем смысле ненужные и все-таки потря-

[399] Примечания: 399
Михайловский Н. К. Сочинения. Т. VI. СПб., 1897. С. 338.

[400] Примечания: 400
Там же. С. 441.

сающие злоключения Илюшечки»[401]. Однако конечный вывод обычен для Михайловского: «Вы перечтете их и раз, и два, и три, все с тем же волнением, с тем же подступом невольных слез к горлу, но это своеобразное состояние нервов так и останется состоянием нервов, не разрешаясь в какую-нибудь определенную мысль или чувство, в котором вы могли бы дать себе ясный и полный отчет»[402].

Обо всем этом писал не один Михайловский. Но впоследствии, когда статьи второстепенных критиков того времени ушли из активного филологического обращения, он стал восприниматься как едва ли не единственный выразитель подобных идей. Однако, хотя его роль в их развитии и формировании самого их терминологического облика оказалась велика, это был все же общий критический язык. Сходство отдельных формулировок удивительно; ко времени вступления в литературу Чехова они еще более устоялись; встретив знакомые черты, критики применили к новому писателю уже готовый арсенал оценок и характеристик.

---

[401] Примечания: 401
Там же. Т. V. СПб., 1897. С. 273.

[402] Примечания: 402
Там же.

Претензии критики ко многим авторам были зачастую совершенно справедливы. «Новую нашу литературу, — писал в 1868 году М. Е. Салтыков-Щедрин, — упрекают в недостатке творчества, в неумении группировать и в дагеротипичности ее отношений к действительности — в этом упреке, несомненно, есть значительная доля правды»[403]. Но современная критика в своей массе долго не выделяла Чехова из группы его литературных сверстников и некоторых старших современников[404]. Дело было в том, что действительно можно обнаружить близость отдельных чеховских повествовательных и композиционных приемов, самих сюжетных коллизий с приемами И. А. Салона, И. Н. Потапенко, И. Л. Леонтьева (Щеглова), В. А. Тихонова. Выписав любовную сцену из романа М. В. Авдеева «Меж двух огней» (СПб., 1869), Салтыков-Щедрин замечает: «Люди совершают так называемый „решительный шаг“ и вслед за тем столь же спокойно впадают в обычное вседневное течение жизни, как буд-

[403] Примечания: 403

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. IX. М., 1970. С. 238.

[404] Примечания: 404

Речь идет именно о массовой критике; отдельные проницательные суждения об истинном размере его таланта встречаем уже в 1886 г. и даже раньше (см. наше предисловие к комментарию 2-го тома акад. Собр. соч. Чехова — 2, 476–477).

то бы ничего и не случилось. Она — оправляет прическу и разливает чай, он — немножко рассеян…»[405] Если героиня И. А. Салона, писал критик, «вешается в своей бане, то рядом с нею другие пьянствуют и спокойно влачат канитель своей жизни, и весть о смерти ничуть не останавливает обычного хода этой жизии»[406]. Эти черты близки к чеховским изобразительным принципам. Б. С. Мейлах находит элементы сходства у Чехова и Н. Е. Каронина-Петропавловского, А. О. Осиповича-Новодворского, считает, что повесть Ольги Шапир «Кандидат Куратов», «безусловно, находится в русле литературы, связанной с именем Чехова»[407]. В. Е. Хализев отмечает много черт сходства между построением образов, композицией чеховских пьес и пьес таких драматургов 80-х годов, как И. В. Шпажинский, Е. П. Карпов, Вл. И. Немирович-Данченко. Связь, делает он вывод, состояла не в одном только «„отталкивании“ за-

---

[405] Примечания: 405

Салтыков-Щедрин М. Е. Указ. соч. С. 309.

[406] Примечания: 406

Уманьский А. <Дробыш-Дробышевский А. А.> Литературно-критические этюды. III. И. А. Салов // Волжский вестник (Казань). 1888. 24 февраля. № 52.

[407] Примечания: 407

Мейлах Б. Русские повести 70-90-х годов XIX века // Русские повести XIX века 70-90-х годов. Т. I. М., 1957. С. XXXII.

мечательного драматурга-новатора от бездарных „рутинеров“ и „эпигонов“, а в какой-то мере была преемственной»[408].

На время наиболее интенсивной работы Чехова падает расцвет русского натурализма — творчество П. Д. Боборыкина, А. В. Амфитеатрова, М. Н. Альбова, Вас. И. Немировича-Данченко. Их романы были переполнены современным материалом. В них нашли отражение самые различные идеологические и религиозные течения, сословия, вещный быт деревни, города, фабрики, монастыря, торговых рядов. Чехову, с его обостренным вниманием к современности во всех ее проявлениях, безусловно, была близка эта нацеленность на нее натуралистов. Память мемуаристики донесла до нас мнение Чехова, что романы Боборыкина «дают большой материал для изучения эпохи»[409]. Были у натуралистов и некоторые художественные принципы, близкие Чехову: «объективность» творчества, свободное отношение к необходимости сюжета-интриги,

---

[408] Примечания: 408

Хализев В. Е. Русская драматургия накануне «Иванова» и «Чайки» // Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1959. № 1. С. 30.

[409] Примечания: 409

Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости. М., 1966. С. 17.

компоновка сюжета в виде цепи сцен и т. п.[410]. «Почему бы не допустить возможность, — в осторожной форме высказывает предположение о влиянии Боборыкина С. И. Чупринин, — своеобразной творческой „диффузии“, сказывающейся, в частности, в использовании молодым писателем приемов и средств, уже выработанных „старшим собратом“?»[411]

У Чехова как художника было обостренное чувство формы, литературных возможностей жанра. Общеизвестны его высказывания о том, что подходит и что противопоказано «коротеньким рассказам». С этой точки зрения натурализм 80-90-х годов с его обширными романами вряд ли мог привлечь его особое внимание — даже при писании повести «Три года» (1894), по поводу которой Чехов шутил, что «лавры Боборыкина» не дают ему спать (V, 321), и которая, несмотря на объем, не выбивается из чеховской манеры этих лет. Кроме того, трудно представить, чтобы художественная система Чехова, к середине 90-х

---

[410] Примечания: 410

См.: Чупринин С. «Фигуранты» — среда — реальность. (К характеристике русского натурализма) // Вопросы литературы. 1979. № 7. С. 145–147.

[411] Примечания: 411

Чупринин С. Чехов и Боборыкин. (Некоторые проблемы натуралистического движения в русской литературе конца XIX века) // Чехов и его время. М., 1977. С. 148.

годов уже вполне сложившаяся, могла поддаться действию такого в художественном отношении аморфного образования, как роман Боборыкина или других натуралистов. Гораздо вероятнее раннее влияние «малых» натуралистов газетной прессы 70-х — начала 80-х годов. Молодой Чехов мог найти почти все черты натуралистической поэтики в их романах, не дожидаясь романов-фельетонов Амфитеатрова.

Итак, элементы нового художественного «языка», возникшие в творчестве самых разных писателей 60-80-х годов XIX века, были широко использованы Чеховым. Но какова же была судьба этих элементов у тех, кто первый их открывал? Решение этого вопроса — тема специальных исследований творчества Н. Успенского, В. Слепцова, А. Левитова. Мы коснемся его очень бегло — только в одном аспекте: какие открывались здесь иные возможности и пути, отличные от тех, которыми пошел Чехов.

В качестве примера возьмем Г. Успенского, литературная судьба которого в целом осуществилась (в отличие от большинства других шестидесятников) и который, как мы видели, стоял у истоков новых художественных веяний.

Еще Н. К. Михайловский, В. Е. Чешихин-Ветрин-

ский, а затем и другие отмечали одну особенность позднейшей редактуры писателем своих сочинений: «Переработка сводилась, главным образом, к сокращению тех многочисленных миниатюрных сценок, которые <…> затуманивали выпуклость описываемого»[412]. Комментаторы Полного академического собрания сочинений писателя это подтвердили и уточнили: исключались эпизоды, сценки, подробности не только собственно юмористические, но вообще детализирующие, уводящие в сторону от главной темы, относительно самостоятельные, вставные, подробно-описательные, «тормозящие развитие основного действия» и тому подобные, — то есть те самые, которые критика 60-80-х годов любила называть «лишними». В конце 60-х годов Г. Успенский обращается к большому жанру — пытается сделать роман из очерков «Разоренье» (1869), которые он, по его собственному признанию, с этой целью переписывал шесть раз; тема писания романа не раз возникает в его письмах 1872–1875 годов. И наконец, главное: довольно рано писатель начал объединять свои очерки в циклы, а позже,

[412] Примечания: 412

Камегулов А. Стиль Глеба Успенского. Л., 1930. С. 70. Ср.: Буш В. В. Глеб Успенский. В мастерской художника слова. Этюды. Саратов, 1925. С. 56.

в 70-80-е годы, Успенский выступает в печати уже сразу только с целыми циклами очерков.

Таким образом, от тех черт, которые возникли в литературе 60-х годов и которых Успенский сам в значительной мере был провозвестник, он позже тем или иным способом старается если не избавиться совсем, то, по крайней мере, их нейтрализовать или убавить их число. Свои дальнейшие художественные искания он связывал с уходом с прежних литературных дорог. Создание циклов было для него главным способом своеобразного восполнения «незавершенности» каждого из отдельных очерков, которые он сам в предисловии к первому изданию сочинений называл «отрывками» «без начала и конца», было поисками жанра, заменяющего большое эпическое полотно. Но при всем жанровом своеобразии циклы — это мышление крупными художественными единицами, это путь композиции больших «блоков», не провоцирующий на внутреннее преобразование всех мелких ячеек этих «блоков», их внутренней арматуры и структуры самого материала, на создание принципиально нового, литературного изображения на всех его уровнях, — не подвигающий на путь, по которому

пошел Чехов[413].

Чехов тоже далеко не сразу понял, что его рассказ — главная дорога рождающегося предметно-изобразительного, сюжетного и жанрового новаторства, и тоже пробовал косвенные, «объединительные» пути[414]. В 1889 году, уже будучи автором нескольких десятков ставших впоследствии классическими рассказов, в году, когда отчетливо выявились многие основные черты его художественной системы, он пишет роман. Правда, особый роман — «в форме отдельных законченных рассказов» (А. С. Суворину, 11 марта 1889 г.). Но все же это — попытка ухода от собственных выработавшихся жанровых форм, надежда на единство другого рода: «Не думайте, что роман будет состоять из клочьев. Нет, он

---

[413] Примечания: 413

Ср., однако, работу Ю. В. Лебедева «У истоков эпоса» (Ярославль, 1975), где циклу отводится очень почетное и самостоятельное место в развитии жанровых эпических форм вообще. См. также: Богданов В. А. Становление жанра. (О первых очерковых циклах Г. И. Успенского) // Вестник МГУ. 1967. № 2. С. 32–43.

[414] Примечания: 414

Правда, обратиться к созданию циклов, как Г. И. Успенский или М. Е. Салтыков-Щедрин, он не пробовал. В последние годы высказываются мысли о «цикличности» рассказов в чеховских сборниках. Состав и расположение произведений в них действительно были для Чехова в какой-то мере эстетически значимыми, что отразилось в его письмах издателям. Однако этого мало, чтобы считать «Хмурые люди» или «В сумерки» какими-то едиными циклами.

будет настоящий роман, целое тело…» (из того же письма). Прийти к мысли, что романа не нужно писать вообще, было непросто.

В поисках способов организации жизненного материала, не закованного в каркас новеллистического (и вообще «твердого») сюжета, перед Чеховым открывалась еще одна возможность, традиционная для европейской литературы и уже не однажды использованная в русской, — форма рассказа от первого лица. Эта форма давала известную свободу включения предметных деталей и эпизодов, нужных не столько для развития сюжета, сколько субъективно важных для рассказчика. Над этой чертой иронизировал еще Некрасов: «Опыт научил нас, что как только торжественное „я“ уступит место скромному „он“, многие подробности, казавшиеся чрезвычайно важными, вылетают сами собою. Например: „Принужденный сам заботиться о долговечности моих сапог, я приискал какой-то дрянной черепок, пошел на рынок, купил дегтю, увы! на последний гривенник и, возвратясь домой, тщательно вымазал мои сапоги, не щадя рук и подвергая невыносимой пытке мое бедное обоняние“. Отбросьте „я“, и останется: „Он купил дегтю — и вымазал свои сапоги“» («Тонкий человек»,

1855).

В отечественной литературе эта форма в значительной мере была связана с именем Тургенева, и в частности с «Записками охотника». Тургенев как писатель был с юных лет в центре внимания Чехова; его имя у Чехова одно из самых встречаемых. И когда молодой Чехов вводит в свою прозу рассказчика, то им оказывается рассказчик тургеневского типа. Это относится и к «Агафье» (1886) — рассказу от 1-го лица из «чеховских записок охотника» (Г. А. Бялый), и к другим рассказам от 1-го лица этого времени. В целом рассказчик-повествователь Чехова очень отличен от тургеневского литератора-визионера. Но в «Агафье» именно такой «сторонний» рассказчик; все построение сюжета — производная от его наблюдательства. То же видим в таких рассказах, как «Святою ночью» и «Рассказ без конца» (1886).

Однако рассказчик этого типа и связанные с ним особенности композиции не нашли у Чехова продолжения. После опыта шестидесятников к образу такого рассказчика, предполагавшего некую заданную позицию «литератора», очевидно, возвращаться уже было трудно. К тому же он сковывал применение нарождающихся чеховских приемов предметной изобразительно-

сти (позже Чехов не раз высказывался о манере Тургенева как устаревшей).

Несколько лет спустя Чехов нашел собственный тип рассказа от 1-го лица, впервые продемонстрированный им в «Огнях» (1888), развитый в «Скучной истории» (1889) и закрепленный в «Рассказе неизвестного человека» (1893), «Доме с мезонином» (1896). Для чеховского рассказчика характерна свобода позиции — несвязанность с определенными идеологическими платформами и «литературными» принципами изображения, раскованная медитация, соединяющая в себе элементы философского рассуждения, вещной внимательности и психологического самовыражения. Этот тип рассказчика очень хорошо сочетался с новаторскими чеховскими предметно-сюжетными изобразительными принципами и сыграл существенную роль в их утверждении.

Когда говорят о влиянии, чаще всего — явно или подсознательно — имеют в виду то, что писатель воздействовал на последующего главными, наиболее мощными сторонами своего дарования. Но, как было показано еще в работах формальной школы, идущему вослед нередко оказываются близки как раз периферийные области творческой манеры предшественника.

В 1885 году появилась любопытная и незаслуженно забытая статья П. Н. Полевого[415]. «Ахиллесовой пятой» Тургенева автор считал его юмор, который, полагал он, несвойственен таланту писателя. Юмористические приемы Тургенева несамостоятельны; П. Н. Полевой приводит их примеры: заимствованные у Гоголя комические характеристики, «основанные на сопоставлении двух-трех случайных признаков», гиперболические описания, «эпизодические вставки в самую середину рассказа таких отрывков, которые не имеют ни малейшей связи ни с предыдущим, ни с последующим». «Юмористический элемент, столь несвойственный Тургеневу, гораздо обильнее и резче проявляется в наиболее слабых произведениях нашего любимого писателя; чем цельнее создается его произведение, чем выше оказывается оно по своим литературным достоинствам и по своему художественному значению, тем менее в нем проявляется ахиллесова пята Тургенева, и наоборот»[416].

---

[415] Примечания: 415

Полевой П. Н. Ахиллесова пята Тургенева // Исторический вестник. 1885. № 11.

[416] Примечания: 416

Полевой П. Н. Ахиллесова пята Тургенева // Исторический вестник. 1885. № 11. С. 370, 374, 380.

Здесь многое замечено верно. Например, то, что в лучших вещах Тургенева юмористический тон или гораздо слабее выражен, или отсутствует вообще, что юмор не был прирожден Тургеневу как художнику[417] — писателю иной эстетической ориентации и созерцательно-наблюдательского типа мировосприятия.

Но именно эта неглавная сторона оказалась близка Чехову.

Из приводимых автором «Ахиллесовой пяты» многочисленных примеров возьмем два.

«Даже курицы стремились ускоренной рысью в подворотню; один бойкий петух с черной грудью, похожей на атласный жилет, и красным хвостом, закрученным на самый гребень, остался было на дороге и уже совсем собрался кричать, да вдруг сконфузился и тоже побежал…» («Бурмистр»). Это очень напоминает излюбленные «животные» сцены Чехова — с жеребцом на пожаре и гусаком в «Мужиках», с бычком в «Новой даче»: «Бычок был сконфужен и глядел исподлобья, но вдруг опустил морду к земле и побежал, выбрыкивая

[417] Примечания: 417

Другого мнения придерживались В. П. Боткин, П. В. Анненков, полагавшие, что юмор присущ манере Тургенева; В. П. Буренин считал его одним «из самых тонких и метких юмористов реалистической школы» (Буренин В. П. Литературная деятельность Тургенева. СПб., 1884. С. 53).

задними ногами…» Конечно, есть вероятие, что здесь не обошлось и без воздействия первоисточника — Гоголя. Хотя есть свидетельство того, что, например, такой типично гоголевский прием, как вещные уподобления внешнего облика людей, Чехов приметил как раз у Тургенева. В «Скучной истории» герой-рассказчик говорит о себе: «Шея, как у одной тургеневской героини, похожа на ручку контрабаса». Сравнение взято из «Дневника лишнего человека». В конце того же «Дневника…» есть приписка:

> «Сею рукопись. Читал
> И Содержание Онной Не Одобрил
> Петр Зудотешин
> М М М М.
> Милостивый Государь
> Петр Зудотешин.
> Милостивый Государь мой».

Ее можно смело предлагать как вопрос литературной викторины; большинство скажет: Чехов. Это очень похоже на «Жалобную книгу», а также записи, которые считал своим долгом делать герой «Убийства»: «Сию книгу читал я, Матвей Терехов, и нахожу ее из всех читанных мною книг самою лутшею».

Конечно, многие черты редких комических вкраплений тургеневской прозы гораздо гуще и резче вырисовывались в юмористической прессе, столь хорошо Чехову знакомой.

Но у Тургенева эти приемы были тоньше, освящены именем большого писателя.

Начиная с середины 80-х годов Чехов уже шел своим собственным путем, трансформируя, усовершенствуя и подвергая все более коренной перестройке «ничейные» элементы новых форм, унаследованные им от литературы своего времени.

8

Постоянно говоря об использовании Чеховым многих черт массовой литературы, следует наконец задать вопрос: чем же отличается рассказ Чехова от сценки, рассказа, повести этой массовой литературы, с которой он в своих истоках связан? Можно было б ответить: тем, чем плохой писатель отличается от хорошего, а писатель среднего масштаба — от писателя класса мирового, то есть почти всем. И это была бы правда. Однако попытаемся все же наметить некоторые конкретные пункты этого отличия, возвращаясь,

где это необходимо, к материалу предыдущей главы.

Придя в юмористическую прессу, начинающий Чехов выполнял основные ее требования: злободневность, краткость, юмор. И конечно — обязательность изображения бытовой вещи. Чехов навсегда впитал внимательность к этой сфере. Так же он воспринял многие композиционные приемы сценки. И точно так же под его пером эти приемы не остались неизменными. Сталкиваясь с индивидуальностью молодого писателя, с его достаточно самостоятельными представлениями о литературе (хорошо видными из его дебютной прозы, первой пьесы, его пародий), они постепенно трансформировались и, в конце концов, ассимилировались целиком, изменившись до полной неузнаваемости — создав чеховский рассказ.

Написать настоящий рассказ — значит вычленить факт, событие, явление из цепи соседних или, точнее, увидеть положение и изгибы одной нити в перепутанном пестром и узловатом клубке. Выделить и рассмотреть явление во временном отвлечении от его многообразных связей, существующих вне этого рассказа. Отчетливо увидеть и показать его собственную

отдельную значимость, и если это сделать так, что выбранная нить окажется не грубо вытащенной или обрезанной, то эти связи будут видимы и восстановимы; частное событие рассказа станет репрезентантом всех остальных, составляющих сложный клубок. Как следует понять и осознать суть жанра рассказа, русская литература, возможно, смогла только после опыта Чехова.

Процесс возникновения чеховского рассказа в недрах малой прессы был явлением уникальным. Оставляя в стороне многочисленные случаи гибели в этой прессе литераторов, возьмем для сравнения пример из другого искусства, к этой прессе прикосновенного. Брат Чехова, художник Н. П. Чехов, тоже пришел в юмористику молодым и также уже с художественным багажом — быть может, даже в своей области большим, чем у его брата в своей. И он тоже должен был выполнять основное требование иллюстрированного журнала — давать рисунки точные, наполненные современными реалиями, изображать всем известные места — Кузнецкий Мост, театр Лентовского, Салон де Варьете. Он это делал, и очень успешно; в его рисунках легко узнавался и Салон, и другие увеселительные места, и театры, и выставки; угадывались и реальные лица, которых

он охотно включал в свои композиции (иногда это были те же самые лица, которых вставлял в свои рассказы А. П. Чехов). Но при всей вещной точности рисунок Н. П. Чехова был индивидуален. Его многофигурная композиция объединялась единой и очень характерной доминантной линией, обнаруживающейся везде и создающей как бы некий эмоциональный аккомпанемент[418]. Для иллюстрации юмористического журнала это было неожиданно и ново.

Однако Н. П. Чехов свою индивидуальность сохранить не смог. Наряду с композициями он все больше работает в жанре рисунка с подписью, то есть рисунка, иллюстрировавшего краткие бытовые сценки-диалоги, обычно состоящие из нескольких реплик. У этого жанра требования натуралистического правдоподобия ситуации, «проработанности» обстановки были гораздо жестче, и Н. П. Чехов не смог им противостоять. Его рисунки 1883–1885 годов все еще узнаются, но они уже близки к картинкам А. Лебедева, В.

[418] Примечания: 418

См., например, его композиции «На Невском — от трех до пяти» («Зритель», 1881, № 19 и 20), «Кресла оркестра Московского Большого театра на представлениях Сары Бернар» (там же, № 25 и 26), рисунки с Всероссийской художественно-промышленной выставки («Свет и тени», 1882, № 17, 18, 20–24), «Ресторан Лапашева на выставке» (там же, № 28) и мн. др.

Порфирьева, П. Федорова, И. Кланга и не идут ни в какое сравнение с прежними композициями в «Зрителе», «Всемирной иллюстрации», «Свете и тенях». Они уже целиком в русле юмористической графической традиции.

Чехов же давлению юмористической традиции никогда сильно не поддавался. Уже в 1883 году, первом году работы в «Осколках», формально следуя атрибутам «осколочной» сценки, он, по сути дела, начал реформировать этот жанр. В этот год были написаны «На гвозде», «Торжество победителя», «Рассказ, которому трудно подобрать название», «Братец», «Загадочная натура», «Случай с классиком», «Герой-барыня», «Смерть чиновника», «Трагик». Чеховские сценки, оставаясь внешне эскизами, «картинами», эпизодами, становились такими эпизодами, которые закрепляли важные этапы внутренней жизни человека, фиксировали существенные моменты движения чувства, стороны личности человека в целом. Они становились законченными художественными образованиями, разрешавшими свою художественную задачу, и их композиция, с традиционной точки зрения кажущаяся незавершенной (отсутствие «конца»), на самом деле таковою не является, как не является неза-

конченным «фрагмент чувства» — лирическое стихотворение большого поэта.

Общность между чеховскими рассказами и массовой литературою критика долго видела в «неотобранности», «случайности» деталей и эпизодов. Разницу между «неотобранностью» как явлением художественной аморфности и явлением настоящего искусства замечательно объяснил Достоевский в своей рецензии 1861 года на сборник рассказов Н. В. Успенского. Сначала, как и многие другие критики, Достоевский отмечает «фотографизм» Успенского: «Он приходит, например, на площадь и, даже не выбирая точки зрения, прямо где попало устанавливает свою фотографическую машину. Таким образом, все, что делается в каком-нибудь уголке площади, будет передано верно, как есть. В картину, естественно, войдет и все совершенно ненужное в этой картине или, лучше сказать, в идее этой картины. <…> Если б на этот рынок в это мгновение опустился воздушный шар (что может когда-нибудь случиться), то г-н Успенский снял бы и это случайное и совершенно не относящееся до характеристики рынка явление». Но Достоевский на этом не останавливается, сумев в подобных «ненужностях» увидеть некое брезжущее новое

«направление» и с глубокой прозорливостью угадав, что может вырасти из него «у сильного художника». В другом рассказе он отмечает такие «ненужности» уже с положительным знаком, при этом заключая: «Вот мы теперь хвалим все эти ненужности <…>. Но мы и теперь сожалеем, что г-н Успенский не умеет справляться с этими ненужностями. Что он говорит на десяти страницах, то у сильного художника уместилось бы на одной, да еще так, что и ненужности эти остались бы» («Рассказы Н. В. Успенского»).

Это объяснение удивительно оправдывается при сравнении «сцен» шестидесятников с чеховскими сценками. Сопоставим один из рассказов Чехова, выполненных в этой жанровой традиции, со «сценами» другого шестидесятника — Слепцова, написанными приблизительно в то же время, что и рассказы Успенского, рецензированные Достоевским, и очень близкими к ним по построению.

Сравним, воспользовавшись тематическим сходством, даже не целые рассказы, а один эпизод из рассказа Слепцова «Вечер» (1862) и эпизод из рассказа Чехова «На Святках» (1899). Ситуация почти полностью совпадает, и там и там неграмотная старуха диктует письмо. Сходны даже

сами тексты писем, восходящие, очевидно, к одному шаблону письмовников начала века. У Слепцова: «Любезному нашему сыну, Егор Тимофеичу, низко кланяемся и желаем тебе доброго здоровья». У Чехова: «Любезному нашему зятю Андрею Хрисанфычу и единственной нашей любимой дочери Ефимье Петровне с любовью низкий поклон…» Одна из тем чеховского рассказа — непонимание людьми друг друга — стариков и Егора, который сочиняет по их заказу письмо. У Слепцова старуха и пишущий письмо тоже не понимают друг друга.

«– Ну, так, так. А от старика-то поклон писал?

— От какого старика?

— Да от дяди-то?..

— А почему я знаю? Что ж ты не говоришь? Как его звать-то?

— Дядю-ту?

— Да, да. А кого же? Неужели ж мерина?»

Некоторые из реплик комичны; все развивают одну тему; реплик такого толка около сорока.

У Чехова та же тема некоммуникабельности освещена всего в трех-четырех репликах.

«– Жарко! — проговорил Егор, расстегивая жилет. — Должно, градусов семьдесят будить. Что же еще? — спросил он.

Старики молчали.

— Чем твой зять там занимается? — спросил Егор».

Егору отвечают, он понимает все по-своему. В конце приводится еще одна реплика — старика, который тоже ничего не понял.

Подход совершенно иной, полностью исключающий повторяемость и бытовую речевую избыточность. При всем том ситуация воспроизводится вполне индивидуально-конкретно. Особенно существенно то, что, пользуясь выражением Достоевского, «и ненужности остались»: в начале рассказа в характеристику персонажей, в описание обстановки, в среду очень значимых подробностей вдруг вторгается неожиданная звукоподражательная деталь: «И теперь — это происходило на второй день праздника в трактире, в кухне — Егор сидел за столом и держал перо в руке. Василиса стояла перед ним, задумавшись, с выражением заботы и скорби на лице. С нею пришел и Петр, ее старик <…> он стоял и глядел неподвижно и прямо, как слепой. На плите в кастрюле жарилась свинина: она шипела и фыркала и как будто даже говорила: „Флю-флю-флю“. Было душно».

Единственная «случайная деталь» у Чехо-

ва странным образом создает впечатление неотобранности. И это именно впечатление, накладывающееся как дополнительное на вполне характеристическое остальное изображение, это художественный эффект. У Слепцова же многие реплики близки к действительно неотобранности.

Слепцов стоял у самых истоков возникновения новых описательных приемов. К моменту вступления в литературу Чехова они стали уже общим достоянием. Как писал К. Леонтьев, в литературе этого времени все «разрезывают беспрестанно котлеты, высоко поднимая локти»[419], и «нервным движением наливают себе рюмку водки»[420] и т. п.

У Чехова, наследника этой литературы, герои тоже все время делают нечто очень похожее: что-то разрезают (или того хуже — точат перед этим нож о вилку) и пьют водку (особенно в пьесах). Однако при этом нет ощущения, что такое происходит «беспрестанно». Точнее, насыщенность подобными «необязательными» действиями и подробностями как бы есть, но она

---

[419] Примечания: 419
Леонтьев К. Собр. соч. Т. VIII. М., 1912. С. 230.

[420] Примечания: 420
Там же. С. 237.

скорее неясно чувствуется, чем реально видится. Обставленность сиюминутными и ситуационными деталями у Чехова не имеет того сгущенного характера, как, например, у натуралистов. Общее впечатление от его прозы отнюдь не тяжеловесное, а, напротив, легкое, прозрачное, акварельное и т. п., как многократно определяла ее критика. И эта легкость и стройность каким-то непонятным образом сочетаются с такого рода деталями, которым позавидовал бы любой натуралист (от давно не мытых ног дьячка в раннем рассказе до натирания на ночь водкой с уксусом в предпоследнем) и которые могут загромоздить и приземлить любое повествование.

Восприняв от современной традиции внимание к «неотобранным» предметам, Чехов коренным образом реформировал способ их включения.

Он разредил сплошную предметность современной литературы. Уже это было новаторством. Оказалось, что совершенно необязательна непрерывная вещная линия, достаточен пунктир. Более того, пунктир создает большее впечатление однородности, ибо заставляет считать «пустоты» действующими в том же смысловом направлении. Стало ясно, что ощущение целостности, «потока жизни» гораздо вернее создается немно-

гими деталями, чем их длинной вереницею.

Он открыл особые приемы внедрения в повествование этих редких предметов, когда одна «второстепенная» вещь окрашивает в свой тон окружающее и кажется, что их — таких — много (см. гл. III, § 7).

Одним из определяющих признаков настоящего искусства является напряженность художественной системы, проявляющаяся на всех ее уровнях. Если говорить о предметном, то отличие художественного предмета от нехудожественного (описанного в нехудожественном тексте или в тексте, выдающем себя за таковой, но им не являющемся, — в массовой беллетристике) заключается прежде всего в том, что художественный предмет — это не покоящаяся данность, но некая постоянно напряженная субстанция.

Характер этой напряженности различен. Направление напряженности сил в художественном предмете Чехова хорошо видно при сопоставлении с Гоголем. У Гоголя всякий изображенный предмет стремится возможно дальше отойти от своего бытийного прототипа (см. гл. I, § 2). Но, даже будучи внешне похожим на обыденный, его предмет на самом деле внутренне ощущает себя другим и все время хочет сказать

что-нибудь вроде: «И я тоже Собакевич! и я похож на Собакевича!» Из безбрежного моря эмпирии он стремится в строго обозначенный круг гоголевского мира. Силы работают на сжатие; потому этот мир так напряженно-плотен.

Мир Чехова устроен так, что его предметы внешне схожи, предельно сближены с вещами эмпирического мира, сохраняют их пропорции, как бы прямо взяты из него и словно всегда готовы вернуться обратно, выйдя из очерченного магического круга и слившись с реальными вещами. Векторы сил направлены вовне.

Но этим центробежным силам противостоят центростремительные, внутренние силы художественной гравитации, направленные противоположно, приложенные к той же точке и создающие искусственосную напряженность.

«Разбрасыванию» предметов препятствует прежде всего та особенность чеховского мира, что это всегда кем-то воспринятый мир. Как отдельный прием такой способ описания в русской литературе использовался давно, но как последовательно проведенный художественный принцип — это чеховское завоевание. Первые рассказы, где все окружающее дано так, как видит его герой во всей конкретности своего социаль-

ного положения и душевного сиюминутного состояния, встречаем уже в 1883 году; далее этот способ интенсивно развивается и становится в 1887–1894 годах господствующим; позже повествование в аспекте героя осложняется еще и конкретным восприятием повествователя. В тексте, организованном таким образом, предмет в любой отдельный момент своего повествовательного существования соотнесен с конкретным же моментом жизни персонажа и является элементом ее структуры. Такой предмет, даже будучи по внешности сходен с предметом запредельного для себя мира, не может в этот мир уплыть — он тысячью нитей связан с миром героя, со всеми его феноменами — материальными и идеальными.

Но «связанность» предметов основана не только на принципе единства восприятия. Ее диапазон шире — это может быть некое эмоциональное единство всех предметов вообще, не относящееся конкретно ни к герою, ни к рассказчику, — эмоционально-поэтическое единство более общего плана, то, что критика издавна называла чеховским настроением. Сюда примыкают такие феномены, как «подводное течение», также объединяющее предметный поток, и многие другие более частные явления, работающие

в этом же направлении: лексический подбор по эвфоническому признаку, ритмомелодика и т. п.

Этой связанностью чеховский предмет и отличается прежде всего от предметов лейкинской сценки или натуралистического романа, всегда внутренне готовых к миграции и беспрепятственному слиянию с сообществом эмпирических вещей. Массовая беллетристика выступила в роли медицинской прививки развивающемуся организму чеховской художественной системы: прививочный штамм слаб, и организм получает лишь некоторые внешние признаки болезни, а главным результатом оказывается стойкий иммунитет.

И в предметном мире, и в сюжете сильнейшим полем напряжения является оппозиция «отобранное — неотобранное», «случайное — существенное». Эти по самой своей сути противостоящие друг другу детали и эпизоды в чеховском повествовании оказываются рядом. Происходит колебание на какой-то грани, с которой изображенное, кажется, всякий миг готово сползти в море неотобранных событий и вещей, но все время сохраняется некая внутренняя мера, обеспечивающая состояние напряженного равновесия, и оно удерживается, и вещно-со-

бытийное повествование движется дальше — и опять по краю.

При всем многообразии типов построения художественных текстов все же можно выделить две крайние возможности. Первая — создание текста как можно более условного, далекого от современных (и вообще реальных) жизненных форм и в фабуле, и в отдельных ситуациях, и в вещном антураже, и в языке. Вторая — построение текста как можно более близкого к современной жизни в ее обыденных предметных формах и ситуациях. Тексты первого рода открыто ориентируются на литературу, тексты второго — на нехудожественное описание, демонстрируя «невымышленность», «безыскусность», «спонтанность» возникновения, «незавершенность» и т. п.

Произведения Чехова, понятно, относятся ко второму роду. Но в качестве ближайшего «образца» он — волею судеб и литературной биографии — взял не какой-либо нелитературный жанр (путь вполне возможный), а тексты современной массовой литературы. И если лейкинская сценка действительно являла собою почти безыскусственный, «простой» текст, то чеховский рассказ был *имитацией* простоты. Но при этой своей

видимой простоте (или именно из-за нее) текст такого рода много сложней для восприятия. Быть может, этим в значительной мере объясняется распространенность толкования чеховских произведений как вещей с несложной бытовой и поверхностно-общественной проблематикой и при его жизни, и долго после.

Ап. Григорьев писал, что те черты отношения к действительности, которые мы связываем с Гоголем, можно найти у Нарежного. Однако у него это «грубые, так сказать, сырые материалы», и поэтому в литературе разносторонний «анализ повседневной окружающей нас действительности»[421] ведет свое начало все же от Гоголя. В аналогичной роли оказался Чехов.

На основе явлений, существовавших в современной литературе в одних случаях в полухудожественном, а в других — скорее предчувствованном, чем осуществленном виде, в творчестве Чехова был создан новый художественный язык. Общие, ничейные и разрозненные *элементы* под

[421] Примечания: 421

Григорьев А. Сочинения. Т. I. СПб., 1876. С. 21. Ср.: «Толчки к поискам новых форм <…> Гоголя, например, направили не только к переработке приемов самой „неистовой“ школы, но и к использованию журнально-газетной смеси, к вульгарному анекдоту, к традиции Измайлова и Нарежного, к забавным повестям Скаррона и другим „низким“ жанрам» (Виноградов В. В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 146).

его пером сложились в систему, создав новый тип литературного мышления. Его анализу и посвящены последующие главы.

Глава третья
Внешний мир
1

При изображении предмета не должно без разбора мешать существенных признаков оного со случайными.

В. Плаксин. Краткий курс словесности. 1832

Предметный, внешний мир Чехова рассмотрим теперь уже не в генетическом плане, но в целостно-типологическом. Обладая завершенной внутренней структурой, он в этом качестве может быть сопоставлен с художественными мирами других виднейших представителей русской литературы XIX века.

При всем различии использования вещи в разных литературных направлениях и у разных писателей XIX века у них всех есть нечто общее, то, что эстетика и критика века определяла как необходимость и существенность деталей. В годы вступления Чехова в литературу освоение этого способа обращения с предметом стало обязательным этапом литературной учебы всякого начинающего писателя. Этот способ казался

неотъемлемым свойством «литературности»; разница между художественным и нехудожественным в представлении критики была прежде всего в наличии характеристических, «нужных» деталей и отсутствии «ненужных», не работающих прямо на изображение характера, ситуации, среды.

У раннего Чехова находим блестящий пример виртуозного комического использования характеристического предмета — в юмореске «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882), где весь жизненный путь героя представлен в виде сменяющихся предметов или в одной фразе обозначенных ситуаций: «Детство. <…> Что он вам наделал? Бедный сюртук! <…> Чернила опрокинул! <…> Дайте ему пряник! <…> Юношество. Тебе рано еще водку пить! <…> Оставь покурить! Я пьянею уже после трех рюмок! <…> Между 20 и 30 годами. <…> В Стрельну и обратно! <…> Вы херес пьете? Марья, дай-ка огуречного рассольцу! Редактор дома? У меня нет таланта? <…> Господа, светает! Я ее бросил! Займите фрак! Желтого в угол! <…> Между 30–50 годами. Сорвалось! Есть вакансия! Девять без козырей. <…> Браслет? Шампанского! <…> Что ты измял мой парик? <…> Старость. Едем на воды? <…> Водянка? Неужели?

Царство небесное! Родня плачет? А к ней идет траур! От него пахнет! Мир праху твоему, честный труженик!»

Позитивное усвоение ведущей литературной традиции века обнаруживается в дебютных больших вещах Чехова начала 80-х годов — таких как «Зеленая коса», «Барыня», «Ненужная победа», «Живой товар», «Цветы запоздалые» (все — 1882), «Драма на охоте» (1884). Однако достаточно рано у Чехова находим детали, восходящие к другому принципу предметного изображения, отвергавшемуся критикой как «нелитературное», генетически восходящему, как мы пытались показать в гл. I–II, к массовой беллетристике 70-80-х годов, литературе юмористического и иллюстрированного журнала.

Уже в ранних рассказах Чехова при описании внешности героев даются детали, которые очень затруднительно интерпретировать как прямо характеристические. «Иван Никитич постоял, немного подумал, погладил себя по лысине и чинно прошел между танцующими в гостиную» («Корреспондент», 1882). «Поднялся какой-то высокий господин с широкими волосистыми ноздрями, горбатым носом и от природы прищуренными глазами. Он погладил себя по голове

и провозгласил: — Э-э-э… эп… эп… эпредлагаю выпить…» («Орден», 1884). Отнесем изображение жестов и мимики героев к юмористической традиции подчеркивания и обыгрывания внешнего.

Но вот вполне серьезный (и даже программный) рассказ «На пути» (1886). Про Иловайскую сказано, что она в разговоре шевелит пальцами и после каждой фразы облизывает «острым язычком губы». Первую деталь еще можно расценить как показатель нервности героини, хотя это в дальнейшем повествовании (деталь повторяется еще раз) и не оправдывается, но вторая с психологической точки зрения уже не привязывается к чему-либо конкретному. Такой же жест находим у одного из персонажей «Письма» (1886): «О. Афанасий тоже пришел в восторг. „Без дара так не напишешь“, — сказал он, шевеля пальцами». Перед началом вставного рассказа в «Огнях» (1888) рассказчик «налил вина нам и себе, выпил» — то есть совершил некие ритуальные действия, сопоставимые с традиционным раскуриванием трубки, усаживанием в кресле и т. п. Но здесь же фиксируется и другое: «…выпил, погладил ладонями свою широкую грудь и продолжал…»

Можно спорить о степени характеристичности этих предметных деталей, но несомненно, что

они не столь непосредственно связаны с внутренним миром героя или ситуацией, в которой он находится, как жесты, движения, скажем, Собакевича или Обломова, Базарова или Рогожина. Автор на глазах читателя уходит от аналитичности, от встраивания деталей в картину, которая бы все более уясняла внутренний мир.

Героиня «Именин» размышляет о важнейших этических вопросах. При этом не только точно обозначено место, где она находится, но мысли ее сопровождаются такими подробностями: «В щели, почти у самых зрачков Ольги Михайловны, слева направо прополз муравей, за ним другой, потом третий… <…> Один муравей встал на дыбы и заслонил его нос и губы. Оттого, что муравей шевелил щупальцами, лицо Петра Дмитрича, казалось, подергивала легкая судорога. <…> Муравей опустился и пополз дальше…» (1888, журнальный вариант). Какие цели преследует это пристальное вглядывание в «миграции» насекомых?

Пристальность, мелочная вещная пристрастность не новость для русской прозы, у истоков которой стоял Гоголь (ноготь Петровича из «Шинели», «толстый и крепкий, как у черепахи, череп») и где был Тургенев, способный, словно

сквозь увеличительное стекло, увидеть, как «большая, круглая капля ночной росы блестела темным блеском на дне раскрытого цветка» («Три встречи»). К. Аксаков писал, что у Тургенева «развилась чрезмерная подробность в описаниях: так и видно, как автор не прямо смотрит на предмет и человека, а наблюдает и списывает; он чуть не сосчитывает жилки на щеках, волоски на бровях»[422]. Но достаточно взглянуть на контекст любого такого тургеневского описания, чтобы стал понятен целеполагающий смысл этих деталей. «Под липой было прохладно и спокойно; залетавшие в круг ее тени мухи и пчелы, казалось, жужжали тише; чистая мелкая трава изумрудного цвета, без золотых отливов, не колыхалась; высокие стебельки стояли неподвижно, как очарованные; как очарованные, как мертвые висели маленькие гроздья желтых цветов на нижних ветвях липы. <…> Кузнечики трещали, повсеместно, и приятно было слушать этот горячий звук жизни, сидя в прохладе, на покое: он клонил ко сну и будил мечтания» («Накануне»). Роль этой типичной для Тургенева по изощренной наблюдательности картины уже

[422] Примечания: 422

Аксаков К. Обозрение современной литературы // Русская беседа. 1857. № 5. С. 22.

начинает обозначаться к завершающим фразам, а в примыкающим к описанию словах героя она проясняется окончательно: «– Заметил ли ты <…> какое странное чувство возбуждает в нас природа? Все в ней так полно, так ясно, я хочу сказать, так удовлетворено собою, и мы это понимаем и любуемся этим…» и т. д. В «Детстве» Толстого гораздо подробней, чем у Чехова, описывается движение муравьиных цепочек: «Я взял в руки хворостинку и загородил ею дорогу. Надо было видеть, как одни, презирая опасность, подползали под нее, другие переползали через, а некоторые, особенно те, которые были с тяжестями, совершенно терялись и не знали, что делать: останавливались, искали обхода, или ворочались назад, или по хворостинке добирались до моей руки…» Но все это специально наблюдает герой, ребенок, заинтересованно всматривающийся в открывающийся ему мир.

Меж тем в чеховском рассказе все столь тщательно выписанные подробности экскурсий муравьев далее совершенно «не понадобились».

Когда в описании города Гончаров от общего панорамного плана вдруг переходит к крупному, высвечивая отдельные предметы, то читатель сразу понимает, что это — подсмотренные зор-

ким глазом черты провинциального быта: «В другое окно, с улицы, увидишь храпящего на кожаном диване человека, в халате; подле него на столике лежат „Ведомости“, очки и стоит графин квасу» («Обрыв»). При помощи того же известного приема — что мог бы увидеть герой «в одном из домиков» — Герцен в романе «Кто виноват?» показывает счастливую семейную картину, где фигурируют такие подробности, как набиванье трубки, путешествие ребенка пешком под стол и даже такие мелкие вещицы, как сердоликовая печатка, золотая пуговица, которую показывают этому ребенку, и т. п.

В финале «Ионыча» (1898) рассказывается, как герой ужинает в клубе и как все «стараются изо всех сил угодить ему»: «Ему прислуживает лакей Иван, самый старый и почтенный, подают ему лафит № 17, и уже все — и старшины клуба, и повар, и лакей — знают, что он любит и чего не любит». В рассказе «На подводе» мужики, попрощавшись, вышли из трактира, «и дверь на блоке провизжала и хлопнула девять раз». Неожиданно-конкретные детали — номер лафита и точное указание на число мужиков (никак не «работающее») — очень напоминают цифровые уточнения в ранних рассказах (см. гл. I, § 7). Для

чего эта точность?

В конце «Мужиков» (1897) проводы уходящих из деревни Ольги и Саши заканчиваются такой сценой: «Проводив версты три, Марья простилась, потом стала на колени и заголосила, припадая лицом к земле:

— Опять я одна осталась, бедная моя головушка, бедная-несчастная…

И долго она так голосила, и долго еще Ольге и Саше было видно, как она, стоя на коленях, все кланялась кому-то в сторону, обхватив руками голову, и над ней летали грачи».

Повествователь вслед за своими героями сосредоточивает внимание на Марье, олицетворяющей сейчас для них деревню, которую они покидают навсегда. Но почти столько же места в этой сцене занимают грачи, летающие над Марьей. Читатель XX века, выросший на литературе, столь во многом пошедшей за Чеховым, воспримет такое спокойно. Но в конце прошлого столетия все это ощущалось иначе. Чехов пресекает воспитанное своими предшественниками стремление приурочить каждую деталь к телеологии замысла — относительно героев, рисуемых картин. Он уводит читателя от ожидаемой полноты одного рода к иной, до этого неизвестной,

но тут же строимой.

Проза Гоголя насыщена вставными эпизодами и «вставными» же предметами, не имеющими как будто никакого отношения к изображаемому. Но это только на первый взгляд. На самом деле они выполняют чрезвычайно важную функцию расширения сферы рисуемого мира (см. гл. I, § 2).

Детали Чехова, о которых идет речь, посторонни фабуле, они не движут ее вперед и в дальнейшем ее развитии не востребуются. Такие подробности мы обнаружим в предметных сферах самых разных, относящихся к внешности человека, интерьеру, всему его крупному и мелкому вещному бытовому окружению.

В большой литературе детали, по видимости, случайные на самом деле весьма значимы или оказываются таковыми в конечном счете. Когда героиня «Пиковой дамы» объявляет мужу о своем проигрыше, «отлепливая мушки с лица», то этим показывается, что она не считает этот факт важным или хочет дать понять, что не считает. Другая пушкинская героиня перед побегом оставляет письма («Метель»). Существенная фабульная деталь. Тут же дается описание печатки, коею они были запечатаны. Казалось бы, достаточно случайная подробность — дело ведь не в печатке.

Но когда узнаётся, что на ней изображены «были два пылающие сердца с приличной надписью», то деталь оказывается важною не только для общей характеристики Марьи Гавриловны как романтической девицы, но и для данной ситуации; одно из писем было обращено к «жестоким родителям», и дочь придавливала печать с таким рисунком, несомненно, «со значением».

Кстати, возьмем из Чехова тоже пример «с тиснением на предмете». В повести «В овраге» (1900) Цыбукин подарил смотрителю тюрьмы, где сидел его сын, «серебряный подстаканник с надписью по эмали „душа меру знает“ и с длинной ложечкой». Для ситуации существенно, что подстаканник был из серебра; важна, пожалуй, и величина ложечки. Но надпись на подстаканнике для ситуации является посторонней вполне[423].

В той же самой повести в описании комнаты

---

[423] Примечания: 423

Ср. традиционно-говорящую надпись на серебряном стаканчике, мотивированную гастрономическим экстазом героя, в чеховском рассказе «Сирена» (1887): «И не спеша тянетесь к графинчику с водочкой. Да ее, мамочку, наливаете не в рюмку, а в какой-нибудь допотопный дедовский стаканчик из серебра или в этакий пузатенький с надписью „его же и монаси приемлют“, и выпиваете не сразу, а сначала вздохнете, руки потрете, равнодушно на потолок поглядите, потом, этак не спеша, поднесете ее, водочку-то, к губам и — тотчас же у вас из желудка по всему телу искры».

Варвары вдруг дается неожиданная колористическая деталь — причем даже не относящаяся к интерьеру: «У нее горели все лампадки, пахло ладаном, а сама она сидела у окна и вязала чулок из красной шерсти». Не просто «чулок» или «чулок из шерсти», но из *красной* шерсти. В «Невесте» (1903) в одной из сцен тоже внезапно появляется цветовая, точнее — световая подробность: «Андрей и Нина Ивановна продолжали свой разговор. У Нины Ивановны блестели брильянты на пальцах, потом на глазах *заблестели* слезы. Она заволновалась». Какая тайная цель руководила автором, поспешившим запечатлеть это нечаянное сходство? О чем говорит эта подмеченная импрессионистическая игра света, что собою выражает?[424]

Если оспаривать приводимые примеры, то можно сказать, что другие писатели тоже описывают вещи в их цветно-фактурном качестве, да еще и подробнее. Однако делается это обычно в обширной раме повести или романа. В коротком

[424] Примечания: 424

Ср. подмеченное сходство разных предметных явлений, но данное с ясной мотивировкой — изображения душевного состояния: «Потом вся вспыхнула и всплеснула руками; из фартука ее посыпался овес, из глаз брызнули слезы» («Степь», 1888). Однако и здесь мотивированные детали перерастают в некий самодовлеющий, подчеркнутый синтаксически параллелизм, уже не имеющий прямого отношения к ситуации.

рассказе, где слова исчислимы, такие детали могут существовать лишь за счет чего-то другого. Иначе говоря, избыточными они становятся в том случае, когда, например, сведения о предшествующей жизни героя даются в двух фразах, его размышления — в четырех, но при этом сообщается, что, размышляя, он «поглаживал ладонями зеленое сукно» своего стола («Дорогие уроки», 1887).

Избыточность чеховских подробностей удобнее всего показать на примерах простейших действий героев, связанных с окружающим вещным миром.

В литературе наряду с лаконическими обозначениями ситуации в описание часто включается ряд добавочных предметных действий. Например, сообщается не только то, что герой вышел, но что он взял свою шляпу и вышел.

Это традиционное предметное сопровождение, не замечаемое в романе, неизмеримо повышает свой вес в рассказе, что хорошо понимали большие писатели, работавшие в обоих жанрах. Тургенев, широко применяя такие сопроводительные подробности в романах, не прибегает к ним в «Записках охотника»: в томе рассказов, целиком построенных на приходах, уходах, за-

ездах, отъездах, визитах, ни разу не сообщается, что кто-либо надел шляпу, картуз или пальто.

Совершенно не то у Чехова. Такие сообщения для его рассказов обычны. «Дюковский надел фуражку и уехал» («Шведская спичка», 1883). «Полковник Пискарев надел фуражку и отправился в правление дороги» («Дипломат», 1885). «Товарищ прокурора тоже махнул рукой и, подхватив свой портфель, исчез вместе с председателем» («Сирена»). «Васильев сначала долго не соглашался, но потом оделся и пошел с ними» («Припадок», 1888). «Старик крякнул, взял шапку и пошел к старосте» («Мужики», 1897). «Доктор и следователь надели свои шубы и валенки и, простившись с хозяином, вышли» («По делам службы», 1898).

Когда в «Черном монахе» (1894) на Коврина «надели пальто и шубу, окутали его шалью и повезли в карете к доктору», то понятно, для чего об этом сказано: подчеркнуть, что он теперь на положении больного. Но в предыдущих примерах и без того ясно, что полковник вряд ли будет разъезжать по городу без головного убора или что в мороз, после только что утихшей метели, следователь с доктором не уехали раздетыми. Все эти уточнения ничего не прибавляют к основно-

му сообщению.

К. Леонтьеву не нравилось, что в новейшей русской литературе все «беспрестанно разрезывают котлеты». У наследника этой литературы не менее часто надевают шапки и шубы, захватывают трости. «Я *взял трость* и вышел в сад» («Страх», 1892). Чеховские критики сказали бы, что ничего б не изменилось, выйди герой в сад и без трости.

Надобно особо подчеркнуть, что подобные детали спокойно существуют в атмосфере знаменитой чеховской краткости, когда в ее целях сплошь и рядом не упоминаются действия, более или менее ясные. В «Даме с собачкой» (1899) Гуров, желая завязать знакомство, говорит хозяйке шпица: «– Можно дать ему кость? — И когда она утвердительно кивнула головой, он спросил приветливо:

— Вы давно изволили приехать в Ялту?» Пес, скорей всего, получил свою кость, но сообщение об этом опускается. При редактуре для собрания сочинений раннего рассказа «Кривое зеркало» (1882) во фразе *«Я подошел к зеркалу*, сдунул с него пыль…» подчеркнутые слова были исключены. Промежуточные звенья охотно пропускаются.

И при всем том где-то рядом, при изображении других действий, Чехов постоянно и настойчиво

дает избыточную информацию. Столь же, сколь о краткости, он пекся о конкретно-вещном облике события.

Не менее, чем случайностный, Чехову был нужен и *целостный его облик.*

В рассказе «Знакомый мужчина» (1886) «прелестнейшая Ванда», она же Настасья Канавкина, свою возникшую социальную ущербность понимает предельно конкретно: у нее нет «ни модной, короткой кофточки, ни высокой шляпы, ни туфель бронзового цвета». Одежда — деталь в высшей степени знаковая. Но цели социально-характеристические она выполнила уже при первом упоминании о кофточке и шляпе. Однако когда героиня снова начинает размышлять на тему своей нынешней ущербности, автор всякий раз — на протяжении трехстраничного рассказа — воспроизводит ее мысль так же предметно-конкретно, то есть снова поминает шляпу и кофточку. Мало того: когда автор изображает чувства героини от себя, то, мысля в ее категориях, он снова говорит о том же: «Она уже не замечала, что на ней нет высокой шляпы и модной кофточки». В финале мечты Ванды предметно воплощаются, и автор снова повторяет: «На ней была новая, громадная красная шляпа, новая модная коф-

точка и туфли бронзового цвета». Существенно то, что, помимо данной детали, в рассказе еще много подобной информации — несколько раз подчеркивается, что героиня «бедно одета», что у нее «простое», «обыкновенное» платье, что она «оборвашка». Но автору нужно не просто сообщение об этих мыслях героини, а воспроизведение их целиком, и именно в той частной форме, в которой они являлись, а форма эта была всегда одна — в виде кофточки, шляпы и туфель бронзового цвета. На пространстве короткого рассказа одна и та же деталь, оставшись социально-характеристической, выполнила и функции изображения жизни в ее индивидуальной целостности.

Своеобразие Чехова в сфере собственно изобразительного хорошо выявляется при сопоставлении с И. А. Буниным, удивительным мастером графически четких, колористически живописных и всяких иных точных предметных подробностей. У Бунина очень велика самозначимость отдельных картин и деталей. Его картина «всякий раз неотразима и насыщена подробностями, „вроде сгущенного бульона“, по выражению Чехова. Но автор не понял бы нас, если бы мы стали всякий раз соотносить ее со смыслом рассказа и характерами лиц. Разве вам мало самой

стереоскопичности, манящей заразительности картины?»[425] Действительно, многие детали бунинских описаний не имеют прямой связи с действием или ситуацией. Но они имеют прямое отношение к самой картине, к ее внутренней, живописной завершенности, к золотому сечению этого красочно-линеарного построения. У Чехова же детали живописного толка часто изобразительно очень скупы и не могут претендовать на самостоятельное колористическое или пластически выразительное значение, смысл и цели их — другие. Стареющий Бунин думал о подобного рода изобразительности, мечтал описать «жизнь как она есть»: «Разве можно сказать, что такое жизнь? В ней всего намешано. <…> Жизнь — это вот когда какая-то муть за Арбатом, вечереет, галки уже по крестам расселись, шуба тяжелая, калоши… Да что! Вот так бы и написать!»[426] В этих его словах как бы нащупываются черты поэтики, которая была б совершенно новой, не будь она уже воплощена в литературе задолго до того — старшим его современником.

---

[425] Примечания: 425

Лакшин В. Я. Чехов и Бунин — последняя встреча // Вопросы литературы. 1978. № 10. С. 172.

[426] Примечания: 426

Кузнецова Г. Грасский дневник. Вашингтон, 1967. С. 92.

Несмотря на разносоставность и эмоциональную разнородность этих подробностей и сегментов изображенного мира, все они — одного типа. Их смысл не находится в прямой связи с чертой характера, содержанием эпизода, развитием действия, живописностью картины. Для таких непосредственных задач они как бы не нужны.

Назначение и смысл у деталей такого рода явно иной, чем в предшествующей литературной традиции. И попытки трактовать их с позиций этой традиции ведут к явным натяжкам и странным толкованиям, если не к прямой вульгаризации. Приведем только один пример. Значение одной подробности из рассказа «Мужики», когда лакей Чикильдеев «споткнулся и упал вместе с подносом, на котором была ветчина с горошком», объясняется так: «Обыденность „ветчины с горошком“ оттеняет внезапную драму. Ветчину с горошком по-прежнему будут проносить по коридорам „Славянского базара“, а Николая Чикильдеева уже здесь не будет»[427].

Не надобно доказывать, что детали эти на самом деле отобраны. Но сделано это так, что они выглядят как свободно-непреднамеренные.

---

[427] Примечания: 427

Добин Е. С. Искусство детали. Л., 1975. С. 138.

Лучшим определением этого чеховского художественного принципа был бы оксюморон: *подбор случайного.* Все эти «ненужные» подробности — знаки иного, в дочеховской литературе еще не бывшего способа изображения.

Такой способ можно определить как обнаружение в человеке и явлении не только существенных черт его внешнего, предметного облика и окружения, но и сохранение черт случайных.

Деталь дана не потому, что нужна непосредственно для данной сцены или сцены соседней, где она востребуется. Она присутствует здесь затем, что явление видится и рисуется в индивидуальной разовости, во всей его цельности, со всеми его подробностями, важными и неважными. Или — *показывается,* будто оно рисуется таким образом. В последней сцене «Черного монаха» герой, незадолго до смерти, «достал из своего красного портфеля тетрадку». Какая разница, какого цвета портфель, когда сейчас речь пойдет о разуме и безумии, жизни и смерти? В «Войне и мире», где тоже на фоне смерти появляется портфель, уточнено, что портфель — «мозаиковый» (т. I, ч. I, гл. 21). Но это понятно: он — объект борьбы, «спорный предмет», как сказано у Толстого, стягивающий на себя целое фабульное звено. Но

здесь? Упоминание этой неважной детали заменяет подробное описание, создается ощущение квазиполной картины, учитывающей даже мелочи. Гостиничный номер, где умрет Коврин, тоже не описывается, но вдруг являются подробности, которые дают иллюзию детального изображения обстановки. «Он встал из-за стола, подобрал клочки письма и бросил в окно, но подул с моря легкий ветер, и клочки рассыпались по подоконнику». Последняя деталь тоже «лишняя», но занимает такое же повествовательное пространство, что и сообщение о смерче в бухте, превратившемся в черного монаха, или о смерти Коврина.

Изображение в дочеховской литературной традиции — снимок, где наводка на резкость делается по одному, центральному объекту, а все прочие выходят нерезко или вообще не попадают в объектив.

Описание чеховское — съемка объективом, не наведенным на один предмет. В этом случае на снимок попадают и другие предметы — не только те, которые входят в кадр по праву в соответствии со своею ролью в эпизоде, сюжете, но и те, которые никакой роли в нем не играют, а «оказались» рядом с предметом, сюжетно важным.

Говорить о способе «еще не бывшем» не совсем

точно. То, что мы называем здесь случайными деталями, встречалось в литературе и раньше. П. Анненков находил их у Тургенева, А. Дружинин и К. Леонтьев — у Л. Толстого (см. гл. I, § 5)[428]. Это было веяние времени. Но все это были — если не побояться каламбура — лишь случаи случайного. Как новый тип литературного мышления случайностный способ изображения был осознан только в творчестве Чехова. (Термин «случайностный», возможно, не совсем хорош, хотя бы потому, что дал повод заподозрить его автора в мыслях об отсутствии отбора в искусстве. Но другие слова, относящиеся к этому качеству чеховского видения мира, — «сиюминутное», «единственное», «преходящее», «индивидуальное» — покрывают его еще меньше. Оставляем «случайностное» как привычный уже объект полемики.)

Целесообразная, функциональная деталь, даже если кажется лишней, чревата будущим, всплывет, обернется важной, «выстрелит» в нужном

[428] Примечания: 428

Р. Якобсон приводил пример похожей детали в «Анне Карениной»: «Рисуя самоубийство Анны, Толстой пишет, главным образом, о ее сумочке („красном мешочке“. — *Ал. Ч.*).Этот несущественный признак Карамзину показался бы бессмысленным» (Якобсон Р. О художественном реализме // Michigan Slavic Materials. № 2. Ann Arbor, 1962. P. 3.5). Л. Гинзбург отмечает «сверхличные», «излишние» черты в толстовском изображении психологии (*Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 302–303).

месте. Случайностная чеховская деталь — продолженное настоящее, предметный praesens, свою главную задачу — создание впечатления неотобранной целостности мира — выполняющая здесь и сейчас. Эту свою роль она играет всегда — в том числе и при изображении событий исторических (см. гл. VII, § 3).

2

Сохранить для времени, воплотить
это мгновенное, это мимоидущее.

В. Брюсов

Для того чтобы убедиться в универсальности такого изображения предмета в чеховской прозе и драматургии, рассмотрим его использование в разных видах текста: описании (пейзаж, интерьер, портрет и т. д.), диалоге (в рассказах и пьесах), изображении мысли. Степень предметной насыщенности здесь везде различна. Есть ли в отборе и организации предметов во всех этих видах текста что-нибудь общее?

Из описательных текстов изберем пейзаж — с точки зрения характера предметной изобразительности самый показательный вид текста, более других выдающий руку автора.

Сопоставим чеховский пейзаж с пейзажем предшествующей литературной традиции. О пушкинском пейзаже уже говорилось (см. гл. I, § 1); в качестве наиболее репрезентативных возьмем пейзажные описания Тургенева и Д. В. Григоровича, дополнительно рассмотрим пейзаж Достоевского.

«С окраины, ближе к лугу, росли березы, осины, липы, клены и дубы; потом они стали реже попадаться, сплошной стеной надвинулся густой ельник, далее закраснели голые стволы сосенника, а там опять потянулся смешанный лес, заросший снизу кустами орешника, черемухи, рябины и крупными сочными травами <…> по временам раздавался заунывный, троекратный возглас удода да сердитый крик ореховки или сойки; молчаливый, всегда одинокий сиворонок перелетал через просеку…» («Поездка в Полесье»).

Первая, сразу бросающаяся в глаза черта — это фенологическая точность описания. Указаны породы деревьев и их излюбленные места произрастания (лиственные — на опушке, ближе к лугу), виды птиц с их голосами и повадками. В тургеневских пейзажах, как правило, точное местонахождение наблюдающего не выдержано

— рассказчик не мог бы охватить взглядом и воспринять слухом столь пространственно обширную картину. Картине, видимой с реальной оптической позиции, предпочтен «типический пейзаж», характеризующий в явлении главное.

Пейзаж Григоровича построен сходно: «На всем лежала печать глубокой, суровой осени: листья с дерев попадали и влажными грудами устилали застывшую землю, всюду чернелись голые стволы дерев, местами выглядывали из-за них красноватые кусты вербы и жимолости. В стороне яма с стоячею водою покрывалась изумрудною плесенью: по ней уже не скользил водяной паук, не отдавалось кваканья зеленой лягушки, торчали одни лишь мшистые сучья, облепленные слизистой тиной, и гнилой, недавно свалившийся ствол березы, перепутанный поблекшим лопушником и длинными косматыми травами…» («Антон-Горемыка»). Как и в тургеневском пейзаже, описание не подчинено единой наблюдательской позиции, но зато тоже сообщены вещи наиболее существенные и даже с экскурсами в недавнее прошлое рисуемого.

Отбор и композиция природных предметов или их знаков и следов в чеховском пейзаже совершенно иные. «Внизу блестел Донец и отражал

в себе солнце, вверху белел меловой скалистый берег, и ярко зеленела на нем молодая зелень дубов и сосен <…>. Отражение солнца в быстро текущем Донце дрожало, расползалось во все стороны, и его длинные лучи играли на ризах духовенства, на хоругвях, в брызгах, бросаемых веслами» («Перекати-поле», 1887). «В саду было тихо и тепло. Пахло резедой, табаком и гелиотропом, которые еще не успели отцвести на клумбах. <…> клочья тумана, похожие на привидения, тихо, но заметно для глаза ходили друг за дружкой поперек аллей. Луна стояла высоко над садом, а ниже ее куда-то на восток неслись прозрачные туманные пятна. Весь мир, казалось, состоял только из черных силуэтов и бродивших белых теней…» («Верочка», 1887). В этих пейзажах тоже есть подробности, отражающие главные черты картины (есть и фенологические сведения: «еще не успели отцвести»). Но преимущественное внимание повествователя сосредоточено на деталях как бы необязательных, которые могли и быть и не быть: дрожащее отражение солнца в воде, причудливые клочья тумана, похожие на привидения, или «прозрачные туманные пятна», несущиеся «куда-то на восток». Это явления, которые могли возникнуть всего однажды, а если

снова — то уже в ином обличье, это случайное в его чистом виде.

Поэтому прекрасный пейзаж в мире Чехова — это непременно сочетание непредсказуемо возникших деталей: «Иногда бывает, что облака в беспорядке толпятся на горизонте, и солнце, прячась за них, красит их и небо во всевозможные цвета: в багряный, оранжевый, золотой, лиловый, грязно-розовый; одно облачко похоже на монаха, другое на рыбу, третье на турка в чалме. Зарево охватило треть неба, блестит в церковном кресте и в стеклах господского дома, отсвечивает в реке и в лужах, дрожит на деревьях; далеко-далеко на фоне зари летит куда-то ночевать стая диких уток… <…> все глядят на закат, и все до одного находят, что он страшно красив, но никто не знает и не скажет, в чем тут красота» («Красавицы», 1888).

Пейзаж дочеховской традиции — это обобщенное описание, которое могло быть выполнено без точно обозначенной пространственной позиции описывающего. В сложившейся чеховской художественной системе (то есть с конца 80-х годов) природный мир не может быть изображен без реального наблюдателя, положение которого в пространстве точно определено. Сначала это

— персонаж; с середины 90-х годов — персонаж и повествователь.

Перед таким наблюдателем картины природы на первый план выступают детали не всегда главные; все зависит от расположения наблюдательного пункта, настроения смотрящего и т. п. «Луна уже ушла от двора и стояла за церковью» («Бабы», 1891). Вместе с тем это не значит, что изобразительная доминанта целиком смещена в сторону сферы сознания наблюдающего или рассказчика, как, например, у Тургенева. Чеховским воспринятым кем-то деталям присваивается предикат объективности существования, чему сильно способствует речевая форма их введения: безличные глаголы, модальные частицы, неопределенные местоимения. В любом небольшом пейзаже можно найти полный набор всего этого: «С конца улицы изредка доносилась едва слышная музыка; должно быть, это Алешка играл на своей гармонике. В тени около церковной ограды кто-то ходил, и нельзя было разобрать, человек или корова, или, быть может, никого не было…» («Бабы»).

Разница между Тургеневым и Чеховым хорошо видна при сопоставлении двух сходных по общей ситуации и некоторым деталям описаний — из

«Собаки» Тургенева и «Волка» Чехова[429].

И там и там герой видит яркую лунную ночь. Тургеневскому герою лунный свет «в ухо лезет», «затылок озаряет», «былинку каждую, каждый дрянной сучок в сене, паутинку самую ничтожную — так и чеканит». У Чехова описание ориентировано на чувства смотрящего не столь полно: «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло…» Эмоциональные эпитеты ощущаются как выражающие качества, принадлежащие самим предметам, а знаменитый бутылочный осколок вообще воспринимается как объективно-физический эффект.

У Тургенева собака появляется сначала как «тень», потом она превращается в «крупное пятно» и «катит» прямо на героя. Чеховский волк так же был похож «на тень» и «черным шаром» тоже «катился» к герою. Но Тургенев в своем описании чрезвычайно озабочен передачей чувств рассказ-

---

[429] Примечания: 429

П. М. Бицилли, впервые отметивший это сходство, высказывал даже предположение о прямом воздействии. См.: Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. София, 1942. С. 16.

чика, теснящих сами детали картины: «Сердце во мне екнуло… а чего, кажись, я испугался?», «…приподнялся я, глаза вытаращил, а сам вдруг похолодел весь, так-таки застыл, точно меня в лед по уши зарыли, а отчего?». В рассказе Чехова герой ощущает нечто похожее, «чувствуя, как на голове у него под волосами леденеет кожа». Но сообщается об этом лишь один раз.

В различиях, конечно, виноват и сказ. Но и где его нет, пейзаж Тургенева гораздо больше чеховского подчинен чувствам рассказчика и тем самым ближайшим сюжетным целям (о прямом параллелизме см. гл. I, § 9).

В пейзаже Чехова разлито чувство самой творящей природы с непредсказуемыми случайностями ее собственного, засюжетного мира.

Сопоставление пейзажей Чехова и Достоевского демонстрирует типологическую противопоставленность принципов организации предметного мира.

Еще Н. К. Михайловский заметил, что у Достоевского почти нет пейзажей; Д. С. Мережковский считал, что Достоевский «мало и редко описывает природу»[430]. С этим спорил уже Л. П. Гроссман,

---

[430] Примечания: 430

Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. 4-е изд. СПб., 1909. С. 267.

писавший, что «пейзажей у Достоевского гораздо больше, чем это принято обыкновенно предполагать»[431]. Вопрос не в количестве, а в том, что у Достоевского действительно редки «чистые» описания природы — пейзаж не отделен; природный предмет и явление включены в поток событийного повествования. Это относится и к пейзажу-строке, пейзажу-предложению и к пейзажам, обнимающим синтаксические целые.

Описания Тургенева географически и фенологически точны: всегда обозначается вид (жаворонок, коростель), порода дерева. У Гончарова флора и фауна гораздо менее разнообразны, но и у него найдем и перепелов, и кузнечиков, и стрекоз, и «поле с рожью», и воздух, напоенный «запахом полыни, сосны и черемухи» (ср. у Достоевского: «воздух дышит весенними ароматами»). К. Федин говорил о писателях-классиках, что у них нет вообще птиц, а есть конкретные грачи. Но у Достоевского чирикают как раз такие обобщенные птички (пташки), растут неопределенные «кусты» и не принадлежащие к какому-либо семейству «цветки». Почти уникален пейзаж в «Бедных людях» (время наибольшей близо-

[431] Примечания: 431
Гроссман Л. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 121.

сти к натуральной школе), где есть и «сосны», и «березка», и «вековой вяз», чрезвычайно понравившийся современникам и исключенный впоследствии автором.

И уже в ранних его пейзажах неконкретность предметного слита с эмоциональным освещением самих вещей. Почти всякий пейзаж вводится или заключается некоей эмоциональной заставкой, служащей ему камертоном. Пейзаж в поздних романах строится сходно. «Утро было холодное, и на всем лежал сырой молочный туман. <…> Замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы, самое прозаическое на всем земном шаре, — чуть ли не самым фантастическим в мире. Это мое личное воззрение или, лучше сказать, впечатление, но я за него стою. В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из „Пиковой дамы“ (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться…» («Подросток»). Знаменитый этот пейзаж вполне сопоставим по структуре с пейзажами «Бедных людей» и «Двойника», но место эмоциональной «заставки» заняли сложные медитации. Некая иная, надприродная суть здесь

не прозревается, как, например, у Тютчева, но демонстрируется открыто; природные предметы настолько прямо связаны с самою мыслью о них, что в медитацию свободно входит феномен литературный — «мечта» пушкинского Германна.

Природа Достоевского почти всегда дается в воспринимающем сознании, но это не увиденность, как у Чехова, а «созерцание»; именно поэтому пейзаж так естественно инклюзирует философские и исторические ассоциации: «Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода, и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы само время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание…» Природные вещи являют не форму, но конечную суть — «взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным» («Братья Карамазовы»). Таков пейзаж и в III части «Братьев Карамазовых», где «тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась с звездною». В природном предмете ищется не морфология натуры, но ее субстанция; формы, линии, краски, как и

первое — «выраженное» — эмоциональное впечатление, ощущаются как верхний слой на пути внутрь, или как стартовая площадка, или как первая ступень лестницы, уходящей вверх.

У Чехова ощущение надмирного и вечного возникает по поводу самых простых, ничем не выделяющихся природных явлений в их обыденно-скромном облике, как в том пейзаже, который на выставке произвел такое впечатление на героиню повести «Три года» (1894): речка, мостик, лес, тропинка. Но героине «почему-то вдруг стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже много раз, она почувствовала себя одинокой, и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного». Даже в заключающей рассказ «Гусев» (1890) всеохватной картине, которая обнимает пространство с «самой середины неба» до четырехверстной глубины океана, где противопоставляется вечная природа и смертный человек, где говорится о таком, что «на человеческом языке и назвать трудно», — даже эта природа видится в ее конкретно-сиюминутных формах; «одно облако похоже на триумфальную

арку, другое на льва, третье на ножницы…».

Природа у Чехова — это не ландшафт, флора, фауна, зависящие только от смены сезонов и времени суток. Географическая его непременность колеблется подвижными сиюминутными предметами. Это — природа в ее непредвидимых, постоянно новых состояниях, которые она сама ежесекундно творит: светлые пятна, скользящие по косым струям дождя, облачко, которое скоро уйдет, солнечные блики на вершинах деревьев, радуга в сетях паука, ярко-желтая полоса света, ползущая по земле. Пейзаж Чехова запечатлевает «светоносную дрожь случайностей», по слову О. Мандельштама, трепетный, меняющийся облик мира.

3

В русской литературе XIX века всякий диалог в прозаическом произведении тяготеет к одному из двух типов — драматическому или несценическому.

В несценическом диалоге слово персонажа сопровождено минимальным предметным антуражем. Указывается лишь самая общая расстановка действующих лиц; изображение их положения

относительно окружающих предметов неподробно и несистематично: повествователь не сообщает о внешнем виде, жестах и перемещениях персонажей в каждый момент разговора.

Область распространения диалога несценического типа не ограничивается литературой романтизма. Он используется — в более сложных формах — и в позднейшей прозе. Столь характерные для русской литературы философские споры, напряженные словесные поединки идейных антагонистов тяготеют именно к внесценическому типу построения. Такой диалог не ориентируется на «реальную» длину реплик — он свободно включает обширные монологи-трактаты: он возвышается над подробностями быта.

К подобному типу относится философский диалог в романах Достоевского. В диалоге (или разговоре нескольких лиц) у Достоевского всегда отмечено начальное расположение героев на сценической площадке, положение среди ее предметов. Но дальнейшая режиссура ослаблена, мизансцены не расписаны.

Сцена беседы Ивана и Алеши, одна из центральных в «Братьях Карамазовых», в своем начале предметно конкретизирована: «Находился Иван, однако, не в отдельной комнате. Это было только

место у окна, отгороженное ширмами, но сидевших за ширмами все-таки не могли видеть посторонние. Комната эта была входная, первая, с буфетом у боковой стены. По ней поминутно шмыгали половые. Из посетителей был один лишь старичок, отставной военный, и пил в уголку чай. Зато в остальных комнатах трактира происходила вся обыкновенная трактирная возня, слышались призывные крики, откупоривание пивных бутылок, стук бильярдных шаров, гудел орган».

При передаче разговора обо всем этом забыто — и о половых, и об органе, и о соседе-старичке, неизвестно даже, слышал ли он весь разговор или ушел в середине. Дальше до самого конца пятой главы — на протяжении трех десятков страниц — нет ни одной предметной детали, первая появляется в самом ее конце: «Они вышли, но остановились *у крыльца* трактира». Правда, вскоре после начала разговора как будто бы всплывает деталь, явленная через реплику Ивана: «Вот тебе уху принесли, кушай на здоровье. Уха славная, хорошо готовят». Но это не та уха, которую едят герои Гончарова или Лескова, и не о ней тут речь. Это не вещь, но эмоциональный жест персонажа. В фильме И. Пырьева (Мосфильм, 1968), постав-

ленном по роману, мимо Карамазовых во время их беседы одна за другой проходят разряженные дамы под зонтиками и другие лица. Но в самом романе глаз повествователя в этой сцене не видит никаких реалий. Ходом диалога, напряженностью его «надмирного» смысла первоначальные указания относительно предметного его сопровождения полностью отменяются.

Об исключении из дальнейшего текста всего предметного антуража другой сцены прямо сказано в начале шестой книги романа: «Вся речь старца в записке этой ведется как бы беспрерывно, словно как бы он излагал жизнь свою в виде повести, обращаясь к друзьям своим, тогда как <…> велась беседа в тот вечер общая, и хотя гости хозяина своего мало перебивали, но все же говорили и от себя <…>, к тому же и беспрерывности такой в повествовании сем быть не могло, ибо старец иногда задыхался, терял голос и даже ложился на постель свою. <…> Раз или два беседа прерывалась чтением Евангелия».

При изображении такого диалога внимание читателя не фиксируется на предметном окружении. В общении героев Достоевскому гораздо важнее все остальное.

В философском диалоге у Достоевского много

общего с Толстым — при всем их огромном различии. В таком диалоге у них взаимодействуют субстанции людей. Всему же к этим субстанциям не относящемуся — и в первую очередь миру вещей — отведена третьестепенная роль. Общение происходит на таких высотах духа, откуда эти вещи выглядят мелкими и незначительными или не видны вообще.

У Чехова такое невозможно. Персонаж не может быть извлечен из ситуационно-вещного окружения.

В рассказе «Следователь» (1887) повествование следователя о событиях, которые для него и в момент рассказа являются источником трагических переживаний, перебивается или сопровождается вполне обыденными «посторонними» деталями: «Следователь <…> глядел на лошадей и говорил…»; «Докторская бричка остановилась около колодца. Следователь и доктор напились воды, потянулись и стали ждать, когда кучер кончит поить лошадей»; «Размышляя, доктор поглядел на небо». Для изображения состояния героя существенно, что «мысль о странно умершей женщине не оставляла его и во время вскрытия». Но ситуация тут же обставляется предметно: «– А разве есть яды, которые убивают <…> без всякой

боли? — спросил он у доктора, *когда тот вскрывал череп».*

В «Черном монахе» в диалоге между Ковриным и призраком о царстве вечной правды, наслаждении познанием, бессмертии является такая деталь: «– Если бы ты знал, как приятно слушать тебя! — сказал Коврин, потирая от удовольствия руки». Современный исследователь считает, что «в столь возвышенной беседе» эта ремарка «не может не вызвать комического эффекта»[432]. Но диалог этот не содержит никакой иронии, и нет оснований полагать, что автор решил ее внедрить лишь посредством этой подробности. Тогда «комический эффект» придется приписать и другой подобной детали — когда после получасового ночного разговора с черным монахом на столь же возвышенные темы Коврин показан сидящим «на кровати, свесив ноги на ковер». (В самом деле: ночь, свеча, волосатые ноги из-под одеяла — и тирады о счастье, свободе, славе…) Сцена эта, где выясняется, что герой психически болен, конечно, далека от всякого комизма. Деталей такого рода у Чехова множество; имей они коми-

[432] Примечания: 432

Назиров Р. Г. Чехов против романтической традиции (К истории одного сюжета) // Русская литература 1870–1890 гг. Сб. 8. Свердловск, 1975. С. 108.

ческий характер, он, пожалуй, так и остался бы в литературе как писатель-юморист. Дело, видимо, в другом. Чеховские герои не могут оторваться от земли, точнее, автор не в состоянии увидеть их в освобожденности от предметного, телесного, даже если они, как и персонажи Достоевского, ведут разговоры на темы самые высокие.

Один герой «Дуэли» о важных вопросах говорит, «вытрясая из сапога песок», другой размышляет, «лежа и задирая ноги, чтобы надеть сапоги». Вот как трактуется это в статье, специально посвященной чеховской детали: «Ясно, что предмет их разговора возвышен, и, кажется, места не должно быть ни для иронии, ни для юмора. Но двумя-тремя деталями писатель умело показывает обыденность их разговора, иносказательно указывает, что такой разговор составляет необходимый элемент их празднословия, „ничегонеделанья“ <...>. Эти бытовые детали совершенно не вяжутся с высокой темой разговора»[433]. Действительно, не вяжутся — с точки зрения инерционных представлений о некоем единственно возможном предметном сопровождении диалога, мысли, чувства. В кон-

[433] Примечания: 433

Челышев Б. Мастер художественной детали // Великий художник: Сб. статей. Ростов н/Д, 1960. С. 250.

тексте чеховского произведения здесь, конечно, нет никакого «юмора», и сапоги эти не ведут к столь далеким выводам о социальной позиции героев. Давая эти подробности, Чехов вовсе не «снижает конкретно-бытовой деталью абстрактные рассуждения Лаевского»[434] — он так видит мир, в его вещной оправленности.

Недоверие к серьезности философских высказываний чеховских героев по причине того, что они произносятся в неподобающей и не соответствующей важности момента обстановке, выражалось постоянно. В последнее время наиболее резко это было сделано в статье В. Камянова[435]. Приводятся примеры: о современной науке герои «Скучной истории» рассуждают за пасьянсом, о жизни через двести-триста лет в «Трех сестрах» — после реплики про чай. Поэтому, считает В. Камянов, «следующее далее рассуждение <…> как бы взято в иронические кавычки», а «согласная медитация» о будущем «приобретает привкус дежурного блюда. <…> Что до философствующих героев Чехова, то посреди серьезных монологов либо теоретических прений они могут

---

[434] Примечания: 434
Семанова М. Л. Чехов-художник. М., 1976. С. 104.

[435] Примечания: 435
Камянов В. В строке и за строкой // Новый мир. 1985. № 2.

вдруг приложиться к графинчику, или невпопад засмеяться, или промурлыкать какой-нибудь мотивчик, или прослезиться, или тревожно поглядеть на часы»[436]. Замечено верно — для Чехова такое обычно. Правда, из этого почему-то следует вывод: «Ясно, что умственная диалектика для них дело, в общем-то, побочное»[437]. Нет, так не скажешь ни про Вершинина с Тузенбахом, у которых подобные размышления составляют ядро характера, ни тем более про профессора Николая Степановича, смысл жизни коего в науке и напряженной рефлексии по поводу науки. Для героев Чехова слово размышления — естественно и не требует авансцены и котурнов. И в «иронические кавычки» Чехов ставит как раз речи тех, кто для своего мыслительного процесса требует особой, «надбытовой» обстановки. Высокомерно объявлять мысли чеховских героев «любительскими полуоткровениями»[438] потому только, что они высказывают их за картами или перед тем, как выпить рюмку водки (Астров), — значит

---

[436] Примечания: 436
Камянов В. В строке и за строкой // Новый мир. 1985. № 2. С. 246.

[437] Примечания: 437
Там же.

[438] Примечания: 438
Там же. С. 246.

не замечать фундаментальную особенность чеховского видения мира — видения его в целом, в тесном переплетении духовного и физического, философского и бытового, спекулятивного и вещного. Примеров подобного понимания можно было бы привести еще много — литература о Чехове, особенно в последние десятилетия, собралась большая, едва ли не каждая из таких деталей была трактована, и не раз.

Рассуждения о. Христофора («Степь») на темы для него важные и высокие происходят, как и беседа братьев в романе Достоевского, за едой. Но на пространстве, занимающем менее страницы, они дважды прерываются.

«– Кушай, — сказал о. Христофор, намазывая икру на ломтик хлеба и подавая Егорушке. — Теперь кушай и гуляй, а настанет время, учиться будешь. <…> Ты только учись да благодати набирайся, а уж бог укажет, кем тебе быть. Доктором ли, судьей ли, инженером ли…

О. Христофор намазал на маленький кусочек хлеба немножко икры, положил его в рот и сказал:

— Апостол Павел говорит: на учения странна и различна не прилагайтеся. Конечно, если чернокнижие, буесловие <…> то лучше не учиться.

<…> святый Нестор писал историю — и ты учи и пиши историю. Со святыми соображайся…

О. Христофор отхлебнул из блюдечка, вытер усы и покрутил головой».

На примере Достоевского мы рассматривали крайнюю форму несценического диалога. Однако для Чехова нехарактерны и компромиссные формы типа гончаровских диалогов, где повествователь может начать с весьма конкретно-сценических ремарок, но потом надолго перестать следить за отношениями своих героев с предметами. У Чехова вещный мир даже временно не может быть отодвинут на периферию авторского внимания.

Но диалог Чехова отличен и от диалога другого типа — драматического.

Для традиционного диалога этого типа характерны развернутые ремарки, характеризующие жесты, выражение лица. Выпишем авторские пояснения из первого же диалога любого романа Тургенева.

«…Начал вдруг Берсенев, помогая своей речи движением рук»; «возразил Шубин»; «Берсенев приподнялся и оперся подбородком на сложенные руки»; «проговорил он, не глядя на своего товарища»; «Шубин тоже приподнялся»; «под-

хватил Берсенев»; «Шубин вскочил на ноги и прошелся раза два взад и вперед, а Берсенев наклонил голову, и лицо его покрылось слабой краской»; «он не сразу произнес это слово»; «перебил»; «продолжал»; «он встряхнул кудрями и самоуверенно, почти с вызовом, глянул вверх, на небо» и т. д. («Накануне»).

Как и у Чехова, в диалог здесь вовлечена окружающая обстановка, фиксируются малейшие движения. Но ежели из этой сцены изъять внешностно-игровую часть, то сильно пострадает ее смысл: все ремарки, за исключением нейтральных, типа «возразил», — продолжение и усиление реплик. Если же из чеховских диалогов выкинуть указания, что герой говорил, «свесив ноги на ковер» или «вытрясая из сапога песок», то непосредственный, *ближайший* смысл сцены потерь не понесет.

Вещное, жестовое наполнение чеховских диалогов построено на принципиально иной основе. Во время нелегкого для героев объяснения вдруг возникает такая деталь: «Камешек прыгнул из-под трости и зашелестел в траве» («Несчастье», 1886, газетный вариант). Другой герой только что сделал предложение; переполняющими его чувствами он делится со своим товарищем в

такой обстановке: «Ипполит Ипполитыч, когда вошел к нему Никитин, сидел у себя на постели и снимал панталоны»; «Ипполит Ипполитыч быстро надел панталоны» («Учитель словесности»). Персонаж «Жены», рассказывая собеседнику о замечательном старинном комоде палисандрового дерева, «постучал пальцем по комоду». Потом показал «изразцовую печь с рисунками, которых теперь нигде не встретишь. И по печи постучал пальцем». Дважды регистрируется жест, не добавляющий чего-либо ни к характеристике персонажа (для этого он слишком обычен, нейтрален), ни к смыслу ситуации. Сугубо индивидуален и квазиговорящ жест героя в «Страхе», перебивающий рассуждения героя об ужасе перед жизнью, существенные и важные для него: «Он помял руками лицо…» Предметные детали и жесты такого рода не уточняют, не дополняют и не усиливают высказанных мыслей, но им *сопутствуют*, не заботясь о непосредственном результате своего сопровождения.

В литературе во всякой изображенной сцене есть знаки ситуации — поклоны, приветствия, поцелуи и прочие этикетные действия, пояснения повествователя типа «говорил, мешая ложечкой в стакане» и т. п. В драме сведения об

этих действиях содержатся не только в ремарках, но и в репликах персонажей. Такие знаки — всегда наиболее характерные действия; их цель — экономно обозначить содержание ситуации.

У Чехова количество таких знаков минимально. Диалог, сцена у него гораздо обильнее снабжаются предметными деталями иного толка. Когда о. Христофор в приведенном выше примере намазывает икру на хлеб в первый раз, это можно трактовать еще как знак ситуации. Но через несколько строк на такое же действие снова обращено внимание читателя — и это для ситуации уже «не нужно». Это не сигнал и не характеристика, но показатель чего-то другого, более общего — особого видения человека в мире в совокупности всех его разовых, неповторяющихся действий и неучтимо-возникающих подробностей обстановки.

После натуральной школы и литературы шестидесятников роль бытового, вещного фона в коммуникативной сцене возросла чрезвычайно. И все же это именно фон, подчеркивающий нужные смысловые акценты, плоский театральный задник, который не может быть «вдвинут» в диалог и участвовать в нем на равных правах с персонажем.

Мир вещей у Чехова — не фон, не периферия сцены. Свет авторского внимания направлен на него так же, как на героев и их действия.

Сцена не освобождена от окружающих предметов и случайностей обстановки даже тогда, когда она — в числе самых значимых для фабулы.

Такая сцена есть в конце повести «Три года» — первый на людях припадок душевной болезни Федора. Как это описывается? Припадок начался, когда Федор «надевал *шубу*».Ему приносят воды, он пьет, рыдает, «вода полилась на *шубу*, на сюртук». «Юлия и горничная сняли с Федора шубу и повели его обратно в комнаты». Кончается все тем, что «час спустя он опять надевал в передней шубу». Возникает целая история с шубой.

Принудительное присутствие вещей формирует поэтику любовных сцен, фабульно важных у всякого писателя. Герой той же повести объясняется в любви во время случайной остановки на лестнице. Любовное объяснение в «Бабах» происходит среди двора, где героиня «уток кормит»; во время другого драматического объяснения она «ухватилась руками за уздечку, вся опачкалась в смоле…». Когда Полознев в первый раз поцеловал Машу Должикову («Моя жизнь», 1896), он «при этом оцарапал себе щеку до крови булавкой,

которою была приколота ее шляпка».

Сцена, фабульно существенная, у многих писателей знает и более мелкие подробности. Но они разнообразно мотивированы. В прозе Чехова их присутствие не оправдано установкой ситуации — они не движут к результату диалог или сцену; их задачи более широкие — рисовать жизнь, по выражению Чехова, «как она есть».

Все это не предполагает, однако, изобильной вещной обставленности диалогов. Чеховское повествование не терпит пустоты, но при этом оно лишено натуралистической заполненности. Это не привычный воздух Земли, но и не безвоздушное пространство — это скорее разреженный воздух вблизи Земли, земной собою лишь напоминающий.

После рассмотрения роли художественных предметов в диалоге уместно рассмотреть ее в драме. Главное отличие здесь в том, что значительная часть предметного мира драмы возникает не из авторского описания, но из реплик персонажей. Но и в слабом эквиваленте прозаических описаний — авторских ремарках — тоже есть существенные отличия. И те и другие выполняют как будто сходную функцию. Однако характер предметности у них разный. В драме

она гораздо схематичней, тяготеет к простой номинации: «Бедная комната, соседняя с кухней. <…> Над диваном на стене висит гитара; налево от двери, до угла, бок выбеленной русской печи; у печи деревянная скамейка, на ней железное ведро, самовар и медный подсвечник» (А. Островский. «Трудовой хлеб», д. I). «Красивая гостиная, двери в глубине и по бокам, мягкая мебель <…> Вечернее освещение» (В. Крылов (В. А. Александров). «На хлебах из милости», д. I. — В его кн.: Драматические сочинения. Т. I. СПб., 1892).

Сохраняются ли при всех отличиях в драме Чехова общие принципы его предметного изображения? В дочеховской драматургии, как можно видеть даже из примеров, ремарочные характеристики ближе к определениям, чем к эпитетам: «богатая комната», «слабое освещение», «ситцевые занавески». Это относится и к пейзажным ремаркам: «Общественный сад на высоком берегу Волги; за Волгой сельский вид» (А. Островский. «Гроза»). «В глубине решетчатые ворота и калитка. За ними на противоположном берегу поляна с перелесками» (П. М. Невежин. «Вторая молодость», 1887. — В его кн.: Драматические соч. Т. II. М., 1901). Пейзажные ремарки Чехова гораздо более повествовательны. Отмечаются те

же явления, что и в его прозаических описаниях природы. «Озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце» («Чайка»). Для драмы они непривычны, многие из них нельзя отобразить в декорациях: «Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник» («Вишневый сад»). Во множестве рисуются действия, вещи, жесты, которые в прежней драматургии вообще не фиксировались — как неважные.

«Соня *(вздрагивает).*

Желтухин. Что это вы так вздрогнули?

Соня. Кто-то крикнул.

Дядин. Это на реке мужики раков ловят» («Леший», 1890).

Все эти реплики не имеют отношения к данной сцене. В чеховской драме новые принципы отбора подробностей проявились не менее отчетливо, чем в прозаическом диалоге.

Присутствие таких подробностей, художественных предметов определяется иными целеполагающими началами, чем в традиционной драме. Оно не оправдывается в этой или ближайшей сцене. Всплывающие во всяком месте, в любой самой острой ситуации, эти предметы создают ощущение «естественной» целостности мира, развертывающегося в им самим спонтанно

рождаемых непредвиденных индивидуальных проявлениях. Являются вещи не того сегмента жизни, который зафиксирован в данной сцене и пьесе, но запредельной «большой» действительности. Мир вещей драмы стремится перешагнуть в мир, лежащий за театральной рампою.

4

Дух жизни в вещи влей.

В. Хлебников

Диалог, как и пейзаж, интерьер, портрет, — части текста, всего более связанные с вещным миром. Но какова у Чехова роль предмета в тексте, изображающем мысль, то есть жизнь духа в ее чистом виде, и прямо с этим миром не связанном?

У героев Толстого, Достоевского в кризисные моменты в сознание тоже вторгаются вещи — достаточно вспомнить состояние Николая Ростова после проигрыша или Анну Каренину накануне самоубийства.

Психологическая мотивировка-комментарий к такому сугубому вниманию в это время к мелочам окружающего дается Достоевским в «Подростке»: «Удивительно, как много посторон-

них мыслей способно мелькнуть в уме, именно когда весь потрясен каким-нибудь колоссальным известием, которое, по-настоящему, должно бы было, кажется, задавить другие чувства и разогнать все посторонние мысли, особенно мелкие, а мелкие-то напротив и лезут». Предметность этого типа совершенно отлична от чеховской.

Размышления чеховского профессора в «Скучной истории» (1889) о науке, театре, литературе, чувстве личной свободы, университетском образовании, «общей идее» постоянно перемежаются соображениями о расходах, которые «не становятся меньше оттого, что мы часто говорим о них», о горничной, «говорливой и смешливой старушке», о леще с кашей и т. п. Это было столь непривычно, что один из критиков воспринял детали вроде леща с кашей в качестве юмористических (см. гл. IV, § 1). То, что мысли философского плана никак особо не выделены, а идут «подряд» с рассуждениями бытовыми, было поставлено автору в большой упрек. Рассказ сразу был сопоставлен со «Смертью Ивана Ильича» Толстого (см. гл. V, § 7), и, в частности, именно в роли и месте «мелочей», значимых у Толстого и «бессмысленных» у Чехова, критика видела разницу в способе изображения у двух писателей.

Внутренний мир в изображении Толстого тесно связан с внешним. Но высшая правда духовной жизни для него столь важна, что когда Толстой прерывает течение событий для размышлений героя, то прекращается и сиюминутный контакт героя с предметным миром. «Толстой, — писал Р. Дистерло, — преследует не только психологическую правду, для которой безразлична случайная правда внешней жизни и при изображении которой можно перенести действие и в надзвездные сферы, и в подземные бездны ада, и в прошлое, и в будущее»[439].

В чеховской прозе изображенная мысль всегда предметно обставлена. Это вещное окружение столь же неисчерпаемо и разнообразно, как сам предметный мир. Герой «Страха» думает о Марии Сергеевне, глядя «на громадную, багровую луну, которая восходила», герой «Дамы с собачкой» «думал и мечтал» о своей любви «под звуки плохого оркестра и дрянных обывательских скрипок». Мысли о том, что «продолжать такую жизнь <...> — это подлость и жестокость, перед которой все мелко и ничтожно», пришли Лаевскому («Дуэль») в голову тогда, когда он садился на диван, а о

[439] Примечания: 439

Дистерло Р. А. Граф Л. Н. Толстой как художник и моралист. СПб., 1887. С. 39.

смерти мужа Надежды Федоровны он вспомнил, уже лежа на диване.

У Толстого есть не менее подробные указания, где и когда пришла герою какая мысль. «На каждом протяжении своей прогулки и большей частью на паркете светлой столовой он останавливался и говорил себе…» Но в конце становится ясно: маршрут так точно обозначался для того, чтобы сделать конечный вывод: «Мысли его, как и тело, совершали полный круг» («Война и мир»).

Вещный мир не отпускает от себя человека Чехова и в моменты духовного подъема, и в минуты помрачения сознания: «…но и бред его нелеп: — Извозчик, извозчик!» («Дачница», 1884). «– Тут нужны новые подметки, — бредит басом больной матрос» («Гусев», 1890).

В изображении смерти для Толстого главное — мысли героя и окружающих о том, «что это, и что будет там» («Война и мир»), «что такое совершается в нем» («Анна Каренина»), «где она, какая смерть» («Смерть Ивана Ильича»).

У Чехова на передний план выступают обыденные и страшные детали: цвет лица, «какого никогда не бывает у живых» («Попрыгунья», 1891), «новые резиновые калоши», виднеющиеся

из-под белого покрывала («По делам службы»). Речь идет уже о той материальной оболочке, которая осталась от человека и предстательствует за него. Умерший, зашитый в парусину и брошенный в море Гусев тоже еще как бы не расстался со своим телом: «Он быстро идет ко дну. Дойдет ли? До дна, говорят, четыре версты. Пройдя сажен восемьдесят, он начинает идти тише и тише, мерно покачивается, точно раздумывает…» Это своеобразное приобщение к потустороннему покою осуществляется как духовно-вещное восприятие невещного. Кончается этот эпизод поразительной и единственной в своем роде во всей русской литературе сценой с акулой, которая «поворачивается вверх брюхом, нежится в теплой воде и лениво открывает пасть с двумя рядами зубов. <…> Поигравши телом, акула нехотя подставляет под него пасть, осторожно касается зубами, и парусина разрывается во всю длину тела, от головы до ног…» Финал рассказа — грандиозная картина неба с облаками, одно из которых «похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы…». Именно о таких местах в чеховских рассказах писал Н. Минский, говоря, что Чехов готов «во всякую минуту покинуть своего умирающего героя для того, чтобы изобразить цветок,

бабочку, форму облака»[440].

Еще до начала литературной деятельности Чехова Н. К. Михайловский писал: «Никто, кажется, не изображал в литературе обыкновенной обстановки смерти во всех ее подробностях. У нас есть несколько превосходных, высокохудожественных описаний смертного часа, но все они мало касаются того ряда мелких обстоятельств, которыми смертный час осыпан»[441]. Эти обстоятельства — «судебный пристав, обмывальщица, гробовщик» и т. п.[442]. Обо всем этом есть у Чехова.

Его героев, как и героев Толстого, посещают предсмертные видения. Преосвященному Петру («Архиерей», 1902) кажется, что он куда-то идет; как полагал Б. К. Зайцев, «просто к богу»[443]. Но как? «… Идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое

---

[440] Примечания: 440

Минский Н. Литература и искусство // Новости и биржевая газета. 1898. 30 июля. № 207.

[441] Примечания: 441

Михайловский Н. К. Вперемежку (1877) // Сочинения. Т. IV. СПб., 1897. С. 379.

[442] Примечания: 442

Там же.

[443] Примечания: 443

Зайцев Б. Чехов. Литературная биография. Нью-Йорк, 1954. С. 229.

солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти куда угодно!» Андрею Ефимычу («Палата № 6», 1892) представляется перед смертью стадо оленей, о которых он читал накануне, баба с письмом, которую он видел недавно. Думая о вечности, чеховские герои как будто всегда помнят, что смертным надлежит мыслить смертно. Человек Чехова не может быть выключен из этого обступающего мира вещей даже пред лицом вечности.

Сюжеты, где предметная реальность колеблется и расплывается (изображение бреда, сумасшествия, фантастических видений), важны для уяснения характера предметовидения художника. С сопоставительной точки зрения для наших задач, конечно, менее интересны произведения русских романтиков, очень далеких от чеховской поэтики, и гораздо более — позднейшие произведения русской литературы. Соблазнительно сопоставить изображение галлюцинации у Достоевского и Чехова. В уже упоминавшейся статье отмечается, что диалоги Коврина с призраком в «Черном монахе» «многим обязаны» «Братьям Карамазовым»[444]. Вопрос о влиянии проблема-

[444] Примечания: 444
Назиров Р. Г. Указ. соч. С. 107.

тичен; если же говорить о воплощении, то, кроме общности самого медицинского феномена (о котором Чехов узнал, несомненно, без посредства Достоевского), сходства нет ни в чем. И разница, конечно, не та, что «у Чехова все проще, будничнее»[445]. Как раз наоборот: черт Достоевского, приживальщик, одетый в грязноватое белье и потертый пиджак, любящий торговую баню, «будничнее» чеховского монаха — Достоевский умел быть и обыденным[446]. Разница на уровне «быта» в другом — в поведении вещей в сходных ситуациях у столь несхожих писателей.

В беседу Карамазова с чертом вторгаются две предметных детали. Обе весьма конкретны: полотенце взято в углу, намочено холодной водой, приложено к голове, а потом с нее сорвано и отброшено; стакан, кинутый в черта, обрызгал его чаем, который черт смахивает с себя пальцами. Обе очень функциональны. И при всем том обе в своем орудийном качестве оказываются

---

[445] Примечания: 445

Назиров Р. Г. Указ. соч. С. 107.

[446] Примечания: 446

Противопоставление Чехова с его «пристальной внимательностью к явлениям быта» Достоевскому как в этом отношении его «абсолютному антиподу» (*Karlinsky S.* Dostoevsky as Rorschach test. N. Y. times book rev., 1971. June 13. P. 18) вообще упрощает картину. Достоевский не бежал вещи и быта, но они занимали иное место в его мире.

вещно-фиктивны. Стакан — не простой стакан, а аналогия с Лютеровой чернильницей; когда облитый чаем черт исчезает, стакан с чаем оказывается на столе. На прежнем месте оказывается и полотенце — сухое, «чистое, еще сложенное и не употребленное». Как участники действия вещи оказываются мнимыми, они свободно мигрируют из мира реальности в мир фантомов и обратно (в этом же ключе — серьезное обсуждение того, что случится «в пространствах-то этих», «в эфире» с топором).

У Чехова во время всех явлений черного монаха вещи не подыгрывают видению — галлюцинант не тревожит внешний мир, «бесшумно», «неслышно», «без малейшего шороха», бесплотно его обтекая. На своих местах и совершенно прежними в процессе беседы остаются и сосны, и берег, скамья и кресло, на которое садится гость, бухта, комната в гостинице, где Коврин в последний раз в жизни увидел своего монаха.

В прихотливом восприятии персонажей, в зыблющемся их сознании меняя свои очертания, вещный мир Чехова сохраняет свою изначальную твердость и остойчивость.

5

Был каждый Аристарх и каждый Боало,
Знал каждый, что серо, черно, бело, ало.

В. П. Петров

Известный критик 80-х годов Аристархов писал, что главный недостаток Чехова был в «его неуменье или нежеланье писать так, как требуется художественною теорией»[447]. При изучении поэтики особое значение имеют отклики современной критики, отражающей тогдашние представления о должном, художественном, яснее видящие нарушение традиции. Важнейшую роль приобретает провинциальная критика, полнее и прямее, чем столичная, отражающая эстетический узус времени.

Собственно «чеховская» критика характеризуется рядом особенностей. Самые ранние опыты Чехова — сотрудника малой прессы почти не попадали в сферу внимания литературных обо-

[447] Примечания: 447

Ар. <Введенский А. И.> Журнальные отголоски // Русские ведомости. 1888. 3 декабря. № 333.

зревателей. Отзывы на его первые сборники единичны. Пристальное внимание критика обратила на него тогда, когда он стал печататься в толстых журналах. 1888 год — год дебюта в «Северном вестнике» — собрал статей и рецензий о Чехове больше, чем все предшествовавшие восемь лет его литературной работы. Но к этому времени уже выработались основные черты его художественной манеры. Широкая критика, таким образом, получила ее сразу в почти готовом виде, ее становления она не наблюдала; подавляющее большинство отзывов, даже ранних, относится уже к сложившемуся писателю.

Необычность чеховской ситуации была еще и в том, что молодой писатель вошел в литературу, представлялось критикам, не с каким-то собственным новым словом, а как бы собрав в своем творчестве те явления, которые возникли еще в литературе 70-х (и даже 60-х) годов и с которыми уже давно критика боролась. Ситуация осложнялась тем, что в большинстве случаев такие черты, как сюжетная аморфность, загроможденность бытовыми деталями, фотографичность, натуралистичность литературы этого времени, осуждались совершенно справедливо.

Новое литературное качество, которое явилось

с Чеховым, взросло на этой литературе; многие чеховские художественные приемы внешне были похожи на ее приемы.

И — оно не было распознано как новое, как явление большой литературы, отличное от беллетристики восьмидесятников. В Чехове находили те же недостатки, ему адресовали те же упреки.

Но вскоре критика все же выделила Чехова — в применении своих художественных принципов он был наиболее упорен, последователен и поводов для похвал за возвращение к традиции подавал меньше всех. Можно сказать, что именно на Чехове критика окончательно скомплектовала арсенал того оружия, с которым она выступит против новых художественных веяний кончающегося века.

Нежелание молодого писателя писать, «как требуется художественною теорией», усматривали прежде всего, как и у других литераторов его поколения, в «нецелесообразности» деталей в его произведениях, их «ненужности» для целого.

«К картине, изображающей известное событие, — писал тот же Аристархов, — нельзя припутывать детали из совершенно другой, посторонней картины. В этом только и состоит то, что называется художественною целостно-

стью, — когда в художественном произведении нет ничего лишнего <...> и всякая частность занимает столько места, сколько нужно»[448].

Мысль об отсутствии отбора, о лишних, не идущих к делу деталях в чеховских рассказах варьировалась не только в конце 80-х, но и в середине 90-х годов на разные лады.

«Едут они по скучной степной дороге, проезжают отары, останавливаются на постоялом дворе; при каждой новой остановке является и повод к новому длинному разговору или к описанию новых встреч и новых лиц. Все эти сцены чисто случайны»[449]. «Повесть Чехова страдает прежде всего чисто внешними недостатками — обилием лишних фигур и эпизодов»[450]. «Как „Бабье царство“, так и „Три года“ переполнены страницами ненужных подробностей»[451].

Чеховские произведения, обобщал критик

---

[448] Примечания: 448
Там же.

[449] Примечания: 449
Наблюдатель. Литературные очерки // Новороссийский телеграф (Одесса). 1888. 11 марта. № 4010.

[450] Примечания: 450
Перцов П. Изъяны творчества. (Повести и рассказы А. Чехова) // Русское богатство. 1893. № 1. С. 64.

[451] Примечания: 451
Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1895. 27 января. № 6794.

«Гражданина», «дают странную мозаику случайных сцен, случайных положений, случайных лиц, среди которых есть, и даже нередко, очень много интересных; но в общем все это ничего не выражает, как не выражает ничего случайно схваченный отрывок какой-нибудь мелодии без начала и без конца»[452].

Сразу была замечена и другая особенность чеховского использования предметных деталей — равнораспределенность авторского внимания на разномасштабные вещи и явления, отсутствие видимой иерархии изображаемого. Одним из первых это отметил Л. Е. Оболенский еще в середине 80-х годов. «Моя характеристика его таланта, — писал критик впоследствии, — в то время определила те важнейшие черты, какие у него остаются и до сих пор. Я именно доказывал, что та любовь, которая проявляется у Чехова даже к мельчайшим существованиям, напоминает солнце, которое „былинке ли, кедру ли благотворит равно“, и что это не есть недостаток, а

[452] Примечания: 452

Южный М. <*ЗельмановМ. Г.*> Новый рассказ г. Чехова // Гражданин. 1895. 2 марта. № 60.

величайшее достоинство художника»[453]. О том, что Чехов «одинаково любит природу и человеческий мир», писал в своей известной статье Д. С. Мережковский, отмечая, что «„широкое чувство природы“ он сочетает с трезвым реализмом»[454], изображением течения будничной жизни.

Однако эти суждения были едва ли не единственными — остальная критика это качество чеховского видения мира оценила отрицательно.

Приведем только один типический отзыв по поводу «Степи»: «И Пантелей — жизнь, и одинокий тополь среди беспредельной степи — жизнь, и мельница, размахивающая крыльями, — тоже жизнь. Но ведь есть же разница между Пантелеем, тополем и мельницей? Ведь что-нибудь из них важнее же в качестве сюжета для рассказа? Или для свободного художника все равно, что тополь, что Пантелей?..»[455]

---

[453] Примечания: 453

Оболенский Л. Беседы о литературе и искусстве. (А. П. Чехов и Максим Горький) // Живописное обозрение. 1902. № 1. С. 89.

[454] Примечания: 454

Мережковский Д. Старый вопрос по поводу нового таланта // Северный вестник. 1888. № 11. С. 79–85.

[455] Примечания: 455

Сараханов К. Литературные заметки // Казанский биржевой листок. 1888. 16 марта. № 58.

Наиболее развернуто эту точку зрения выразил Р. А. Дистерло, давший в двух статьях о молодой беллетристике несколько резких формулировок: «Г. Чехов <…> просто вышел гулять в жизнь». Все, что ему встречается, он зарисовывает и идет дальше. «Только подобным образом и можно объяснить появление таких рассказов г. Чехова, в которых то бог весть зачем описывается длинный путь старого гуртовщика, везущего в Петербург свой скот, то совершенно эпически рассказываются приключения собачонки, попавшей к клоуну цирка»[456]. И все это изображается «с одинаковым спокойствием»[457]. Статьи эти, ставшие одним из заметных явлений исхода 80-х годов, вызвали острую полемику. Но большинство оппонентов, по сути, сами повторяли наблюдения Р. Дистерло. Приведем высказывания наиболее влиятельных. «Упадок мысли молодых беллетристов, — писал Н. В. Шелгунов, — виден в тех ничтожных темах, которые они разрабатывают. <…> Собака съела котят, церковного старосту (сторожа) обманули воры, трусливый лесник не вышел из своей хаты на крик о помощи — вот

[456] Примечания: 456

Р. Д. О безвластии молодых писателей // Неделя. 1888. № 1. Стб. 33.

[457] Примечания: 457

Р. Д. Новое литературное поколение // Неделя. 1888. № 15. Стб. 484.

типы для художественного творчества молодых беллетристов»[458]. Почти дословно воспроизвел формулировки автора «Нового литературного поколения» Н. К. Михайловский в своей известной статье «Об отцах и детях и г. Чехове» (1890): «...*гуляет* мимо жизни и, гуляючи, ухватит то одно, то другое», «что попадется на глаза, то он изобразит с *одинаково* холодной кровью». Слова эти стократно цитировались (и сам Михайловский в разных вариантах их повторял), а еще чаще использовались без ссылок, став одним из общих мест прижизненной чеховской критики.

Если оставить в стороне несправедливые упреки Чехову в общественном индифферентизме, отсутствии определенного мировоззрения и тому подобном, то в остальном критика 80-х — середины 90-х годов сделала немало ценных наблюдений в области поэтики Чехова, верно уловив многие черты его художественного языка, хотя и не всегда отделяла их от литературного фона времени. И в этом отношении она ценнее критики 1900-х годов. Ранняя критика, пытаясь показать «ненужность» деталей и сцен, «отрывочность» сюжета, отсутствие действия, свои

[458] Примечания: 458

Н. Ш. Очерки русской жизни // Русская мысль. 1888. № 7. С. 112.

отрицательные суждения, как правило, подробно (и часто остро) аргументировала, целыми списками давая «лишние» детали или серии вопросов по поводу сюжета, отсутствия мотивировок в эволюции характера (см. гл. V). Критика поздняя уже почти не отмечает, чем Чехов отличается от предшествующей традиции, сплошь и рядом его в эту традицию включая. А все подмеченные предшествующим временем черты уже объясняет самым общим образом, при помощи комплиментарных, но расплывчатых формулировок: «Собственно того, что принято называть сюжетом или фабулой, в повести почти вовсе нет. <…> Но в то же время Чехов далек от простой фотографической передачи своих наблюдений: правдиво изображая живую действительность, он рисует свои картины, группируя лица и события не как попало, а с умелым, чутким выбором»[459]. «В чеховских пьесах не бывает ни сюжета, ни интриги; это какая-то мозаика из красок, переходящих в серые полутоны, и звуков, иногда едва уловимых, то вырастающих в тихую мелодию, то вдруг обрыва-

[459] Примечания: 459

Северов <Морозов П. О.>. Русская литература // Новости и биржевая газета.1900. 23 марта. № 82.

ющихся и звенящих умирающим аккордом»[460]. Слово «настроение» избавило многих критиков от анализа драматической структуры чеховских пьес и характера сюжетного и повествовательного движения чеховской прозы.

В посмертной критике и позднейших историко-литературных работах Чехов оказался еще прочнее связанным с традицией, наблюденные необычности в изображении внешнего мира, увиденные острым пристрастным или неприязненным глазом, остались погребенными в газетных подвалах 90-х годов и вспоминались все реже.

6

Характер ви́дения художника и способы отбора виденного хорошо проясняются материалами творческой истории произведений, и прежде всего сведениями о прототипах, причем не только персонажей, но и о прототипических ситуациях и прототипах-вещах.

Вопрос о прототипах всегда рождает спор: «спи-

[460] Примечания: 460

Уманов-Каплуновский В. Гастроли Московского Художественного театра //Север. 1904. № 19. 9 мая. С. 151.

сано» или преображено? Повода для спора нет. Художник, конечно, «списывает», ибо никакому — даже абстрактному — искусству не дано стать свободным от той реальности, в которую погружен его творец. Но он и изменяет, трансформирует, организуя материал реальности по законам своего художественного мира.

Проблема в другом. Какие черты прототипа берет писатель? Какие моменты прототипической ситуации? Что из деталей предметного ареала? И каким особенностям его поэтики этот отбор отвечает?

Применительно к Чехову ответы на эти вопросы приобретают особую значимость ввиду скудости дошедших до нас сведений о жизненном материале, над которым надстроился его художественный мир.

Для решения подобных вопросов достаточно представительным может оказаться анализ рассказов наиболее «документированных». К числу таких рассказов относится «Попрыгунья».

Итак, что мы знаем о прототипах героев «Попрыгуньи» и той реальной ситуации, от которой отталкивался Чехов при создании рассказа?

Как сразу обнаружили современники, прототипами героев рассказа, написанного Чеховым в

конце 1891 года, послужили Софья Петровна Кувшинникова и участники ее известного в конце 80-х — начале 90-х годов в Москве салона[461].

В рассказе обильно использованы быт и обстановка квартиры Кувшинниковой. В столовой у нее были лавки, кустарные полки, шитые полотенца «в русском стиле». Роль занавесей на окнах выполняли рыбацкие сети. В квартире были высокие потолки; одна из комнат была настилом разделена на два этажа. Нижний был задрапирован «на манер персидского шатра» какой-то восточной тканью; над огромной тахтой висел пестрый фонарь (ср. в рассказе: «В спальне она, чтобы похоже было на пещеру, задрапировала потолок и стены темным сукном, повесила над кроватями венецианский фонарь»). В гостиной

---

[461] Примечания: 461

О фактической основе «Попрыгуньи» существует большая мемуарная, эпистолярная, исследовательская литература — воспоминания М. П. Чехова, Т. Л. Щепкиной-Куперник, работы А. А. Измайлова, Ю. В. Соболева и особенно статья С. Г. Кара-Мурзы «„Попрыгунья“ Чехова и салон С. П. Кувшинниковой» (1928, ГБЛ, ф. 561. Автор беседовал со многими из посетителей салона; некоторые по его просьбе изложили свои воспоминания письменно). Интересные сведения содержатся в письмах И. И. Левитана и С. П. Кувшинниковой к Чехову и другим лицам, в письмах и воспоминаниях художников М. В. Нестерова, А. Я. Головина, артиста Л. Д. Донского. Сохранился один из альбомов Кувшинниковой с ее записями, рисунками и экспромтами ее гостей (ЦГАЛИ). Подробно библиографию и архивные источники см.: *Чудаков А.* П. Поэтика и прототипы // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974; он же. «Попрыгунья» (комментарий) — 8, 429–433.

был рояль, висело множество этюдов — в основном хозяйки дома и Левитана, стояли бюсты, цветы в вазах, лежали альбомы.

Посетители салона и послужили в какой-то мере прототипами «друзей и добрых знакомых» Ольги Ивановны. Современники утверждали, что «певец из оперы, добродушный толстяк» — это артист Большого театра Л. Д. Донской; «артист из драматического театра, большой, давно признанный талант <…> отличный чтец» — актер Малого театра А. П. Ленский, известный и как чтец-декламатор. Моделью для литератора, «молодого, но уже известного», послужил драматург и беллетрист Е. П. Гославский. В барине, иллюстраторе и виньетисте Василии Васильиче современники легко узнавали известного москвича, дилетанта-рисовальщика и дилетанта-стихотворца графа Ф. Л. Соллогуба. Прототипом доктора Коростелева послужил художник-анималист А. С. Степанов, собеседник и наперсник хозяина дома, не участвовавший в общих разговорах. Совпадает в основных деталях не только тон и стиль, но и сам распорядок вечеров у Ольги Ивановны Дымовой и С. П. Кувшинниковой.

Но ближе всего к своему прототипу оказалась главная героиня рассказа. С. П. Кувшинникова

писала красками, занималась музыкой, играла в любительских спектаклях. Широко использовал Чехов для рассказа особенности ее экстравагантного поведения, жесты, словечки, фразы, дошедшие до нас в передаче мемуаристов, ее дневниковых и альбомных записях, письмах.

В облике и характере художника Рябовского нашли отражение некоторые черточки поведения и внешности И. И. Левитана.

Чехов познакомился с Кувшинниковыми за несколько лет до написания рассказа. В 1888 году (а скорее всего, и раньше) он уже посещал журфиксы Софьи Петровны. Рассказывалось ему и о летних поездках Кувшинниковой и Левитана на Волгу. По пути на Сахалин он сам увидел места реальных событий; путь Ольги Ивановны домой занял двое с половиной суток — примерно столько же, сколько ехал до этих мест Чехов.

В основу фабулы рассказа также легли действительные события: Левитан давал С. П. Кувшинниковой уроки живописи; они вместе ездили на этюды; наконец, у них был длительный роман.

Как видим, от прототипов и их прототипической ситуации взято многое.

Но многое — и самое существенное — коренным образом отличалось.

Мемуаристы единодушно утверждают, что С. П. Кувшинникова была гораздо серьезнее и глубже героини, прототипом которой послужила: занятия ее музыкой и особенно живописью были профессиональны — одно ее полотно было куплено Третьяковым (в 1888 г.). Разница между Рябовским и Левитаном в пояснениях не нуждается. Вся вторая часть рассказа не соответствовала действительным обстоятельствам: Д. П. Кувшинников, заурядный полицейский врач, благополучно здравствовал; роман Кувшинниковой и Левитана далеко еще не окончился. Совершенно не совпадали ни внешность (Рябовский — блондин), ни возраст главных героев (Ольга Ивановна — вдвое моложе).

И все же героев «узнали» и герои «узнали» себя. «Меня вся Москва обвиняет в пасквиле», — писал Чехов (V, 58). А. П. Ленский написал Чехову резкое письмо. И. И. Левитан хотел вызвать Чехова на дуэль и на несколько лет прервал с ним общение.

Отчего же в глазах современников именно сходство получило столь решительный перевес? Почему прототипы обнаружили себя так легко и почему они имели все основания предъявить автору свои претензии?

Дело было в самом чеховском методе пре-

творения жизненного материала, диктуемого главными чертами чеховской поэтики.

Считая Чехова «изобразителем обыденности», его часто причисляют к адептам некоей «обыденной» же поэтики, которая не допускает преувеличений во вкусе Гоголя и сюжетных «сломов» в духе Достоевского. Между тем обыденны в этом смысле лишь чеховские фабулы. На уровне предметного мира мы видим иное. Здесь характернейшей чертой чеховского вещного видения была деталь редкая и резкая. Старик, который «все подмигивал, как будто знал что-то»; дама, «у которой нижняя часть лица была несоразмерно велика, так что казалось, будто она во рту держала большой камень»; еще одна героиня «глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову» — вот несколько примеров такой детали, относящейся только к одной сфере — внешности.

Генетически восходя к юмористике Чехова, подробности такого рода составляют один из важнейших компонентов художественного мира Чехова позднего. И прежде всего этим чеховская манера выделялась на нейтральном фоне общего стиля «скромных реалистов» 80-х годов.

Существенная сторона явления выражается

деталью не просто индивидуальной, но резко индивидуальной, гротескно индивидуальной. Из вещного антуража дома Кувшинниковых Чехов, как мы видели, предельно использовал все необычное. Психологический типаж «попрыгуньи» был воплощен во вполне исключительном предметном его проявлении.

Но этим не исчерпывалось использование прототипических объектов.

В художественном мире Чехова с деталью характерно-индивидуальной сосуществует деталь собственно-индивидуальная и случайная. Она находит себе место в изображенном мире лишь как бы по праву присутствия ее в самом объекте. Это не деталь в старом смысле, деталь дочеховской традиции, это подробность.

В «Попрыгунье» много таких подробностей, не ведущих непосредственно к смысловому центру ситуации, картины. «Дымов <...> точил нож о вилку»; «Коростелев спал на кушетке <...>. — Кхи-пуа, — храпел он, — кхи-пуа». Последняя подробность с ее звукоподражательной точностью, странно выглядящей на фоне трагической ситуации последней главы рассказа, может служить примером подробностей этого типа.

Именно они прежде всего и создают иллю-

зию «неотобранного», целостного изображения бытия. Естественно, что в работе над подбором таких «случайных» подробностей Чехов использовал и те, что действительно были. И хотя такого рода материал именно из-за его нерепрезентативности неохотно фиксируется мемуаристами и плохо отражается прочими документами, он все же дошел до нас: альбомы Кувшинниковой, внешность лишь однажды упоминаемых гостей, место летних этюдов (у Кинешмы), время, которое нужно ехать туда пароходом, и некоторые другие. Можно не сомневаться, что на самом деле таких совпадений было гораздо больше. Именно эти детали придавали изображаемому оттенок неповторимости, единичности. Взяв в качестве отправной точки реальные дом и ситуацию, далее Чехов уже был влеком логикой своей поэтики. Все вместе — сочетание деталей редких и деталей второстепенно-случайных — получило в глазах затронутых лиц силу непреложного доказательства пасквильности, заслонило все несовпадения и сам художественный результат.

Все это воспринималось тем более остро, что прямое использование реальных фактов и деталей — одна из характернейших черт натурализма и литературы малой прессы 80-х годов (см. гл.

I). Незадолго до появления чеховского рассказа с целой платформой, направленной против подобных явлений, выступила М. К. Цебрикова в газете «День». Эта обширная статья читается как предвосхищение обвинений, которые позже предъявили Чехову. Статья была посвящена плагиату, но автор писал о другом, «худшем» роде заимствований, «для которого у нас создалось свое слово — выводит. В других литературах нет такого слова. <…> Выводить — совсем не то, что черпать материал из действительности и перерабатывать его в типы живые и реальные; это значит брать события действительной жизни и живых людей и переносить все целиком на бумагу со всеми их индивидуальными чертами, писать портреты, а не создавать образы <…>. Пользуясь натурой, художник постоянно имеет в виду тип <…> и не переносит каждую складку кожи, пятно на глазе или т. п. случайные и индивидуальные признаки натурщика. <…> Давать портреты под видом художественных образов дело не художника и не честного человека. Автору надо втираться в дом к людям под дружеской маской, без нее ему не проникнуть во внутренний мир их. Воспользовавшись доверием, он затем разоблачает публично подмеченные недостатки

и смешные стороны <…> хуже, он выносит на базар то, что было в жизни его невольных натурщиков больного <…>. Натурщик не страдает по отношению к читающей массе, не знающей его. Но он страдает по отношению к кружку знакомых, его терзает мысль, что, несмотря на кое-какую маскировку ради приличия — вроде изменения брюнетов в блондинов и т. п. паспортных примет, обстановки, числа, членов семьи и т. п. мелочей, его узнают все знакомые. <…> Он сознает себя мишенью толков и пересудов, видит разоблаченным все то, что люди обыкновенно скрывают от чужих глаз»[462].

Осуждению с этической точки зрения художественная позиция Чехова подвергалась не только в глазах ближайших современников — оно чувствуется и в записях А. Измайлова (ЦГАЛИ); А. Лазарев-Грузинский даже через много лет считал, что Чехов «ошибся»[463].

Рассказ «Попрыгунья», оказавшись наиболее «документированным», не был исключением. «Чайка» современникам «казалась заполнен-

---

[462] Примечания: 462

Цебрикова М. Литературный плагиат // День. 1888. 4 августа. № 111.

[463] Примечания: 463

А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 176.

ной близкими знакомыми»[464], прототипы и прототипические ситуации и детали отыскиваются в «Дуэли», «Доме с мезонином» (1896), повестях «Три года», «Ариадна» (1895), «Мужики», рассказе «О любви» (1898) и др. «Не может быть сомнений в том, — проницательно замечал первый биограф Чехова, — что будущий историк литературы, располагающий большим, чем мы, запасом материалов, покажет вообще глубокую зависимость чеховских сюжетов от подлинной жизни»[465]. Хотелось бы добавить только: от жизни не только в ее сущностных проявлениях, но и в индивидуально-случайностном обличье. Очень хорошо это видно на материалах творческой истории рассказа «В ссылке» (1892) — едва ли не единственного из чеховских произведений, когда легшие в основу жизненные впечатления были зафиксированы (и неоднократно) на месте событий, и эти документы нам известны.

В отличие от «Попрыгуньи» сведения о прототипических ситуациях предоставил нам сам автор. В рассказе нашли отражение сибирские впечатления Чехова, и в первую очередь — два

---

[464] Примечания: 464
Роскин А. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959. С. 130.

[465] Примечания: 465
Измайлов А. Чехов. М., 1916. С. 386.

эпизода его путешествия. Первый — переправа на пароме около 4–5 мая 1890 года и второй — когда 7 мая из-за плохой погоды Чехов не мог переправиться через Иртыш и провел ночь на берегу, в избе перевозчиков. Оба эпизода были описаны Чеховым несколько раз — в письмах и дорожных очерках «Из Сибири». Сделанные по свежим следам описания (одно — в ту же ночь) дают возможность установить, как использованы в рассказе действительные факты.

Детали двух эпизодов были соединены в изображении одной картины — берега реки и избы перевозчиков холодной весенней ночью. В рассказе почти полностью совпадают топография местности (второго эпизода), техника перевоза (из первого) и даже число гребцов.

Но до нас счастливо дошли не только описания обстановки — в письмах Чехов запечатлел те чувства, которые она у него тогда вызвала. И при сопоставлении с текстом рассказа видно, что в него «перенесена» не только картина реалий с их ситуационными подробностями, но и создаваемая ими эмоциональная атмосфера. Есть несомненное сходство в общем настроении рассказа с теми чувствами, которые пережил тогда, два года назад, Чехов. «Куда я попал? Где

я? Кругом пустыня, тоска: виден голый, угрюмый берег Иртыша <…> чувствую во всем теле промозглую сырость, а на душе одиночество, слушаю <…> как ревет ветер, и спрашиваю себя: где я? зачем я здесь?» (7 мая 1890 г. М. В. Киселевой). Во втором из очерков «Из Сибири» Чехов описывает свой сон: «…уж снятся мне моя постель, моя комната, снится, что я сижу у себя дома…» В рассказе подобные ощущения, мотивированные судьбой ссыльного, испытывает главный герой, татарин: «Зачем он здесь, в темноте и в сырости…»

Следы «перенесения» в произведение реалий с сохранением того же эмоционального знака заметны в таких рассказах, как «Перекати-поле» и «Святою ночью», благодаря дошедшим до нас эпистолярным и мемуарным документам; они явно ощущаются в отдельных эпизодах «Дома с мезонином» (воспоминание о встрече с буряткой), «О любви», «Новой дачи».

Сохранение первоначального эмоционального ореола прямо следует из особенностей чеховской поэтики с ее стремлением к запечатлению текучих сиюминутных состояний мира и человека.

Характер и способ работы над преображением реалий эмпирической действительности хорошо показывают записные книжки Чехова.

Первое, что бросается в них в глаза, — это внимание к необычной детали в обычном мире.

«Один старый богач, почувствовав приближение смерти, приказал подать тарелку меда и вместе с медом съел свои деньги» (I зап. кн., с. 74)[466]. «Человек, у которого колесом вагона отрезало ногу, беспокоился, что в сапоге, надетом на отрезанную ногу, 21 рубль» (I зап. кн., с. 74). «Один капитан учил свою дочь фортификации» (I зап. кн., с. 76).

Заметки такого рода количественно занимают одно из первых мест; они прежде всего и создали славу записным книжкам Чехова.

Часто они выглядят как запись неосуществленного сюжета (точнее — фабулы). «Радикалка, крестящаяся ночью, втайне набитая предрассудками, втайне суеверная, слышит, что для того, чтобы быть счастливой, надо ночью сварить черного кота. Крадет кота и пытается варить» (I зап. кн., с. 99). «N. всю жизнь боролся с невежеством, изучая болезнь, изучая ее бацилл; он посвятил жизнь этой борьбе, отдал все силы, и вдруг незадолго до смерти оказалось, что эта болезнь не заразительна и совсем не опасна» (I

[466] Примечания: 466
Указываются страницы оригинала (см. 17, 46–81).

зап. кн., с. 116).

И чаще всего именно так эти записи и трактуются — как некое «зерно», малое подобие будущей большой вещи, ее план, который будет развернут: «Приблизительно представляешь себе, во что развернулись бы эти краткие программы, еще совершенно лишенные красок и рельефа. <…> Отдаленно угадываешь, какие мастерские художественные образцы создал бы этот „неугомонный наблюдатель“ из бегло намеченных им типов и ситуаций…»[467]

Такая трактовка предполагает, что код, при помощи которого запись трансформируется в художественную структуру, целиком содержится в самом тексте записи и достаточно всеобщ: если есть событийная канва — значит, это зерно фабулы.

Между тем ключ нужно искать в чеховской поэтике, и если идти от нее, то записи такого рода предстают в ином свете.

Сюжетно-фабульному уровню чеховской художественной системы не присуща исключительность как отдельных содержательных единиц, так и их сцеплений. У зрелого Чехова

[467] Примечания: 467

Гроссман Л. П. Записные книжки Чехова // Записные книжки Чехова. М., 1927. С. 8–9.

нет таких фабул, чтобы дама варила черного кота или молодой человек лег на миллион собранных марок и застрелился. Из всех записей такого типа ни одна, если ее рассматривать как фабулу, не была осуществлена. Записи же другого рода, где мотивы не столь необычайны, часто превращались в рассказы: «Анна на шее», «На подводе», «Ионыч», «Случай из практики», «Душечка».

Записи про молодого человека или про даму с котом — не конспекты фабул. Будь так, это противоречило бы всей поэтике чеховского сюжета. Но они полностью вписываются в другой уровень чеховской системы — предметный, где исключительность — конструктивна. Необычные ситуации и мотивы — это те же редкие детали, но иначе поданные. Записи, фабульно оформленные, не есть записи фабул.

Мнимофабульные записи в функции редких деталей мы постоянно находим в осуществленных вещах — например, упоминание о купце, который ходил в баню с медалью на шее, или не входящий в фабулу повести «В овраге» эпизод с икрой и дьячком. Последний эпизод в записной книжке содержал собственное повествовательное развитие: «Потом на обратном пути батюшка не отвечал на его вопросы, сердился. Вечером

дьячок поклонился ему в ноги: „Простите меня, Христа ради!“» (I зап. кн., с. 88). В окончательном тексте эпизод был от развития освобожден.

Нашелся случай, когда работа по превращению в другое качество такого, по видимости, повествовательного эпизода проведена уже в самой записной книжке: «Эта внезапно и некстати происшедшая любовная история похожа на то, как если бы вы повели мальчиков куда-нибудь гулять, если бы гулянье было интересно и весело, и вдруг бы один обожрался масляной краской» (I зап. кн., с. 60).

Гадать о том, как Чехов развернул бы такие записи, не приходится. Скорее стоило бы думать о том, как бы он их свернул. Число неосуществленных замыслов Чехова, те «сотни тем для повестей, рассказов, водевилей», о которых писал А. Измайлов[468], надо сильно уменьшить. В чеховских записных книжках крайне мало подробностей обычных, не выбивающихся за уровень «типичной» повседневности. Если страницы книжек пестрят записями вроде «труп в перчатках» (I зап. кн., с. 110), «барышня, похожая на рыбу хвостом вверх» (I зап. кн., с. 81), «маленький, крошечный

[468] Примечания: 468
Цит. по кн.: Записные книжки А. П. Чехова. М., 1927. С. 9.

школьник по фамилии Трахтенбауэр» (I зап. кн., с. 92), то на них почти нет заметок типа: «Вокзал. Почтовый ящик висит высоко, не достанешь, скамей нет, вонь» (I зап. кн., с. 114).

Редкая деталь, мотивы всегда индивидуальны. И в этом смысле они лежат в одной плоскости с подробностью другого типа, признаком которой является случайная второстепенность. Эта подробность может быть в явлении, а может и не быть, она не характеризует его существенные свойства. Но если она отмечена в нем, то это сразу создает вокруг явления ореол неповторимости, единичности («Красивая, но с неприятным голосом» — I зап. кн., с. 108). Редкие детали в чеховских заготовках по своим функциям очень близки, таким образом, к подробностям внешне необязательным и часто выступают в качестве резерва для них. В законченных произведениях и те и другие равно участвуют в создании «нетронутого» поля бытия вокруг ситуации и личности, в создании целостного изображения мира. По записным книжкам видно, сколь сложен был процесс отыскания подробностей, выглядящих в описаниях непреднамеренными, случайными, каков удельный вес этой работы в общей творческой работе Чехова.

7

Все, что говорилось о случайности у Чехова, нисколько не отрицает и не подрывает роль в его системе неслучайных, мотивированных характеристических предметов, определяющих существенные стороны персонажа, ситуации, события. Эти предметы — та основа, без которой невозможно художественное обобщение; именно отсутствие этой основы типизирующего отбора сразу помещает произведение в другой ряд — массовой журнальной беллетристики, придает ему натуралистические черты.

Но как совмещаются это необходимое условие предметной характеристичности, строжайшего отбора и чеховский принцип изображения вещного мира в его свободно текущем потоке, его целостной неотобранности? Это тем сложнее, что основной повествовательный жанр Чехова — рассказ, и изобилие случайных деталей невозможно просто по условиям места.

Соединение этих задач в одном и том же тексте осуществляется в прозе Чехова при помощи ряда специальных приемов композиции предметного материала в повествовательном поле произве-

дения.

Один из наиболее явно выраженных — излюбленный чеховский прием перечисления, когда предметы даются «подряд», без малейшего стилистического намека на какую-либо их смысловую, логическую иерархию (прием, играющий огромную роль в соотнесенности мира внешнего и внутреннего, — см. гл. V, § 1). «И эти люди, и тени вокруг костра, и темные тюки, и далекая молния, каждую минуту сверкавшая вдали, — все теперь представлялось ему нелюдимым и страшным» («Степь»); «Он <…> презирал и жену, и ее постель, и зеркало, и ее бонбоньерки, и эти ландыши, и гиацинты…» («Супруга», 1895).

Внешне-стилистически похожий прием есть у Л. Толстого. «Он закрыл глаза, но в то же мгновение в ушах его затрещала канонада, пальба, стук колес экипажа, и вот опять спускаются с горы растянутые ниткой мушкетеры <…>. Он пробудился» («Война и мир», т. I, ч. 2, гл. X). Но сходство здесь чисто формальное. У Толстого этот способ всегда показатель сна, бреда или вообще необычного восприятия («из-за вида этих предметов у него в голове установился свой фантастический мир». — Там же, гл. XX). Иерархия вещей, как и у Чехова, спутана, но это оговорено

и мотивировано.

У Чехова специальных мотивировок, как правило, нет. В этом смысле чрезвычайно характерно, что тот же прием мы встречаем и в его письмах: «Хохлы, волы, коршуны, белые хаты, южные речки, ветви Донецкой дороги с одной телеграфной проволокой, дачки помещиков и арендаторов, рыжие собаки, зелень — все это мелькает, как сон…» (Чеховым, 7 апреля 1887 г.). «Как сон», но на самом деле наяву. Принадлежность всех этих разномасштабных феноменов внешнего мира к совершенно различным сферам живого и неживого мира повествователем никак не оговаривается, а, напротив, стилистически затушевывается. Инструментом, с помощью которого это делается, является прежде всего строение чеховского повествования. И в «геройном» повествовании 1890-х годов, и в «авторском» 1900-х предметы слиты в едином повествовательном потоке и уравнены им. Уравнивание — частный случай более общего эффекта уподобления. Случайный предмет окрашивает в свой цвет всю цепь подробностей. Они как бы сразу переходят в его разряд — разряд подробностей нехарактеристических, неважных, уподобляются ему.

Этот прием используется Чеховым не только

на предметном, но и на сюжетно-фабульном и на геройном уровнях. Его истоки отыскиваются в чеховской юмористике. В рассказе «В цирульне» (1883) важнейший для судьбы героя факт всплывает в незначащем, случайном этикетном разговоре: «– Тетенька как поживают-с? — Ничего, живет себе. <…> — А как поживает Анна Эрастовна? — Дочка? Ничего, прыгает. На прошлой неделе, в среду, за Шейкина просватали».

Обычен этот прием и для чеховских пьес, где герой появляется не сразу с сообщением, важным для сюжета, характеристики, но сначала говорит о каких-нибудь пустяках, давая камертон естественно-непредсказуемому течению разговора.

Оригинально примененный Чеховым эффект уподобления, или стилистической ассимиляции, — один из основных законов построения произведения словесного искусства (и не только словесного). Действуя на всех уровнях художественной системы, он дает возможность автору вводить самый разнородный стилистический, предметный, тематический материал, сохраняя его содержательную гетерогенность, но делая его художественно-стилистически гомогенным. Блестящий анализ способов включения в речь героя чуждой ему лексики и преодоления в ху-

дожественном тексте этой чуждости дал В. В. Виноградов при разборе стиля «Бедных людей» Достоевского. «Язык „бедного человека“ как бы закован в цепи приемов лексико-синтаксической организации. Ими, этими приемами, погашаются, нейтрализуются противопоказания семантических форм более литературного, интеллигентского типа, которые нередко вставлены в мозаику девушкинских писем. <…> Их литературность ослабляется соседними фразами, а потом даже решительно преодолевается»[469]. На таком преодолении построен, в сущности, весь принцип сказа, включающий речевые элементы, чуждые рассказчику, но нужные автору. Благодаря этому закону в стиховой речи возможно объединение, казалось бы, несочетаемых речевых стилей и пластов. «Каким же образом три совершенно различных языковых строя, — писал Л. В. Пумпянский о „Медном всаднике“, — различных по составу и происхождению, могли слиться в одну цельную речь повести? Очевидно, через

[469] Примечания: 469
Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 485.

взаимопогашение, через нейтрализацию»[470]. Ассимилятивное воздействие конструктивного принципа в художественном тексте подчеркивал Ю. Тынянов[471]; он дал глубокий анализ перемены значения слова в стихе под влиянием «ассимилятивной силы лексической окраски»[472]. Схожий эффект в кино С. Эйзенштейн называл «доминантой монтажа». Такой доминантой в прозе Чехова будет «случайный» предмет, окрашивающий весь ряд. Этим объясняется, почему при уравнивании ряд окрашивается в «случайностные», а не «характеристические» тона — тон зависит от цели, к которой большой писатель движет читающего мощью своей художественной воли.

Стилистическая ассимиляция не отнимает у художественного предмета внутренних качеств характеристичности или символичности. Но *одновременно* она производит впечатление непреднамеренного набора вещей — создает

---

[470] Примечания: 470

Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Вып. 4–5. М., 1939. С. 121.

[471] Примечания: 471

Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 70.

[472] Примечания: 472

Там же. С. 128–145.

эффект случайностности — тот главный эффект, которому служит вся столь сложная система художественных средств и который был нужен Чехову для изображения жизни во всей ее «живой» сложности. Уподобление — важнейший, но не единственный среди комплекса приемов, направленных на создание этого эффекта. Все вместе своим однонаправленным действием они поддерживают и усиливают то впечатление, которое складывается уже из самого отбора предметов — потока бытия, запечатленного в его естественной, творимой жизнью спонтанной случайностности.

8

Чем четче и непреклоннее мы формулируем тезис, тем неумолимее он требует своего антитезиса.

Г. Гессе

Оппозицией «неслучайное — случайное» и композиционно-стилистической организацией с доминированием эффекта случайностности сложность структуры чеховского предметного мира не исчерпывается.

Было бы странно представлять рассмотренные

в настоящей главе детали как впрямую, во всех отношениях случайные. Это свело бы Чехова к уровню авторов сценок из юмористических журналов или натуралистов 80-х годов (ср. гл. II, § 7). В большой литературе нет непреднамеренного и случайного. Детали, эпизоды, отмеченные нами как «случайные», в каком-то другом отношении, в иной системе представлений, по иной шкале смыслов полны значений. Они подчинены какому-то способу отбора, организованы по некоему принципу, у них есть свои сложные связи и оппозиции — они входят в какую-то целостную систему. Другими словами, они подчинены неслучайностному принципу.

Но если это так, то как примирить эти противоположные принципы и можно ли их примирить? Действительно ли они несовместимы?

Существование разных (и иногда противоположных) интерпретаций одного объекта в литературной критике и филологии общеизвестно. Это есть и в других науках — с той разницей, что в некоторых из них, например в современном естествознании, это явление более отчетливо осознано — в виде принципа дополнительности. Этот принцип впервые был сформулирован Нильсом Бором применительно к квантовой

физике[473] и гласит, что относительно одного объекта могут существовать две противоположные картины описания (модели), каждая из которых, исключая другую, находит, тем не менее, подтверждения в эксперименте (исключающие друг друга «корпускулярная» и «волновая» модели микромира). То есть они дополнительны в том смысле, что каждая в отдельности не может претендовать на достаточно полноценную картину описываемого объекта, а «взятые совместно исчерпывают доступные определению сведения»[474].

Высказывались соображения о возможности приложения этого принципа в психологии, в лингвистике[475]. Принцип дополнительности может быть применен при анализе объектов искусства, ибо они обладают двумя свойствами, делающими это использование плодотворным:

---

[473] Примечания: 473

См.: Хютт В.П. Дополнительность Н. Бора и ее методологическое значение // Логика и методология науки. М., 1967; Розенфельд Л. Развитие принципа дополнительности // Нильс Бор. Жизнь и творчество. М., 1967; *Кузнецов Б.* Г. Принцип дополнительности. М., 1968, и мн. др.

[474] Примечания: 474

Хютт В. П. Указ. соч. С. 258.

[475] Примечания: 475

См. материалы симпозиума «Основные подходы к моделированию психики и эвристическому программированию». М., 1968; Звегинцев В. А. Теоретическая и прикладная лингвистика. М., 1968.

большой сложностью и единством противоположностей как одним из основных свойств — между индивидуальным и общим, случайным и необходимым и т. п.[476].

Рассмотрим поведение «случайных» деталей в их неслучайном качестве на конкретных примерах.

Когда в рассказе «Убийство» (1895) Яков Иваныч и Дашутка, отвезя тело убитого, ждут у шлагбаума, их узнает сторож — эпизод, всплывший потом на следствии как одно из важнейших доказательств. Но тут же дается еще один эпизод, снабженный гораздо более красочными деталями по сравнению с протокольным сообщением о стороже: «Шел длинный товарный поезд, который тащили два локомотива, тяжело дыша и выбрасывая из поддувал снопы багрового огня. На переезде в виду станции передний локомотив издал пронзительный свист.

— Свистить… — проговорила Дашутка».

«Пронзительный свист» и «багровый огонь» несущественны для фабулы; эти подробности даже «тормозят» ее начавшееся быстрое движение.

---

[476] Примечания: 476

Подробнее см.: Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя) // Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. М., 1973.

Но, перекликаясь с другими подобными деталями, связываясь в цепочки, они создают смыслы, важные в ином отношении, целесообразные *поэтически.* По точному наблюдению П. М. Бицилли, «нелепое, неожиданное для самих участников убийство Матвея, так сказать, мотивировано, подготовлено символикой рассказа, так что оно воспринимается как нечто, что неизбежно должно было случиться. Колорит и тон „бесовского наваждения“ поддерживается <…> целым рядом образов»[477]. В числе этих образов он называет «вой метели», серу, горящую синим огнем, кружащиеся, «как ведьмы на шабаше», облака снега. Можно добавить еще «суровый, протяжный шум» леса, «чувство скуки и безотчетной тревоги», которое своим видом вызывал сам двор Тереховых.

Подробное изображение поведения жеребца в «Мужиках» (см. § 1) с точки зрения фабульных задач — лишняя деталь. Но эти избыточные подробности создают какое-то добавочное неопределенное чувство, как рождают его сходные далекие детали в стихах. Каждая такая подробность вплетается пронзительной нотой в настроение всеобщего возбуждения и тревоги,

[477] Примечания: 477

Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. София, 1942. С. 39.

обостряя и усиливая его. С точки зрения второй системы, в которую эти детали включены, в другом ряду, они не лишни и не случайны.

Нечаянно, «бесцельно» уловленное сходство блистания бриллиантов на пальцах и слез на глазах в «Невесте» в другой системе приобретает прямую цель — бегающие блики рождают смутное ощущение беспокойства, неустойчивости, которое будет продолжено и усилено в других деталях рассказа. Это те самые подробности, которые создают особый, «чеховский» лиризм.

«Поэтической» интерпретации поддаются, разумеется, не все детали — так, «ветчину с горошком» из «Мужиков» и «лафит № 17» из «Ионыча» затруднительно было бы включить в какую-либо цепь поэтических символов. Но множество предметов в такие цепи входит. Подача этих художественных предметов и явлений как возникших спонтанно увеличивает парк случайных деталей и тем усиливает общий случайностный тон.

Итак, «ненужные», «мелкие», «пустячные», «второстепенные», «лишние» детали «случайны» с точки зрения дочеховской литературной традиции, требующей от их явления скорого и определенного реального результата. Но в

новом чеховском художественном мире эти детали неслучайны — с точки зрения другой, «дополнительной» модели, другой системы счета, сосуществующей рядом с первой и организованной по иным, собственным законам. Эти законы не требуют от всякой детали непременно ощутимого «материального» результата, но «довольствуются» эмоционально-поэтической атмосферой, «настроением» и другими такими же невещественными эффектами — они близки к законам *поэзии.*

О близости прозы Чехова к поэзии говорилось уже в рецензиях на его первые сборники; после «Степи» подобные высказывания стали обычными; позднейшие исследователи отмечали ритмо-мелодическую организацию повествования (А. Б. Дерман), наличие системы символов[478],

[478] Примечания: 478

Из недавних работ ср. статью Р. Л. Джексона, где «Невеста» анализируется как сложная «система сигналов и ассоциаций», которую автор «глубоко спрятал в тексте рассказа» (*Jackson R.* L. «The Betrothed»: Cechov's Last Testament // Studies in 20th Century Russian Prose. Stockholm, 1982. P. 19).

даже «тесноту ряда»[479], «музыкальность»[480] композиции и т. п. Внедрение в прозаическую художественную систему элементов поэтического построения — акт дерзкого новаторства, по своей смелости сопоставимый лишь с организацией художественного мира на основе принципа случайностности.

Ю. Тынянов заметил, что «самое веское слово» о прозе Пушкина сказал Толстой. О прозе Чехова Толстой тоже сказал главное. Все рассуждения о двух моделях, деталях нужных и деталях поэтических покрываются его фразой: «Никогда у него нет лишних подробностей, всякая или нужна, или прекрасна»[481].

Вводя индивидуальную деталь, рождающую главный требуемый эффект — изображение жизни в неотобранной целостности, индивидуально-текучих чертах, Чехов одновременно,

---

[479] Примечания: 479

Nilsson N. A. Tolstoj — Cechov — Babel. «Shortness' and „Syntax“» in the Russian Short Story // Scando-Slavica. T. 28. Copenhagen, 1982. P. 106.

[480] Примечания: 480

Эта метафора требует филологической конкретизации. Примером бесплодности механического перенесения на словесную структуру музыкальных понятий («побочная партия», «динамическая реприза») может служить статья Н. М. Фортунатова «Музыкальность чеховской прозы» (в его кн.: Пути исканий. М., 1974).

[481] Примечания: 481

Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959. С. 98.

посредством этой же детали создает другой эффект — поэтической необходимости ее для целого. Оба порождаются одним и тем же текстом. В этом двуединстве, в частности, суть сложности интерпретации Чехова на театре. Такие свойства, как «неотобранность», целостность, предполагают прочтение его пьес в бытовом ключе, с обилием житейски близких зрителю подробностей. Так ставил Чехова ранний МХТ. Но в соответствии с другими качествами чеховского мира правомерна и трактовка его пьес как «поэтических драм». Противоречие это никогда не будет снято, ибо оно отражает сложность самого чеховского художественного мира.

9

Я никогда не приму вашей сухой, холодной мысли единства тела и духа; с ней исчезает бессмертие души.

Т. Н. Грановский – А. И. Герцену

Чехов уточнил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу.

К. С. Станиславский

Внешний мир — это не только собственно вещный, предметный мир. Это и его знаки и следы, внешнее в более широком смысле — блики света, тени, контуры и силуэты, звуки, природные и производимые созданными человеком механизмами, физическое пространство; это звери и птицы; наконец, для самого человека внешним является его материальная, телесная оболочка.

Все это в творчестве Чехова приобретает совершенно особую значимость и роль, несопоставимую с ролью в любой другой предшествующей художественной системе.

Открытое восприятие внешнего в его полноте, без изъятий, без ограничений масштаба его явлений, их качества, их репрезентативности, их константности или сиюминутности — фундаментальная особенность чеховского видения мира.

Внешний мир окружает человека постоянно, он и радостен, светел, он и мрачен и тяжел.

Когда он выступает как сила враждебная, он действует на душу сильнее, чем любое вообра-

жаемое пространство: «Сотские напрягают ум, чтобы обнять воображением то, что может вообразить себе разве один только бог, а именно то страшное пространство, которое отделяет их от вольного края». А в голове бродяги теснятся реальные картины, те, которые он уже видел, — «ясные, отчетливые и более страшные, чем пространство»: «пересыльные и каторжные тюрьмы», «арестантские барки», «студеные зимы» («Мечты», 1886). С большой эмоциональной силой эти мысли воплощены в речах героя «Страха»: «Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света. <…> Я иногда в тоскливые минуты рисовал себе свой смертный час, моя фантазия изобретала тысячи самых мрачных видений, и мне удавалось доводить себя до мучительной экзальтации, до кошмара, и это, уверяю вас, мне не казалось страшнее действительности».

Когда же внешний мир выступает как светлое или просто жизненно-полнокровное начало, он точно так же побеждает любое его отвергающее умозрение, как это показывается в рассказе «Без заглавия» (1887). В «Рассказе неизвестно-

го человека» (1893) герой на переломе своей судьбы «впервые стал замечать то, что кроме задач, составляющих сущность» его «жизни, есть еще необъятный внешний мир <…>. Я с любопытством, как мальчик, всматривался в лица, вслушивался в голоса» (журн. вариант).

В одном из рассказов нарисовано вещное окружение, которое создает вокруг себя мелкая личность: «На столе вы найдете все, чем окружает себя самомнящая бездарность и фальшивая, искусственная восторженность. Ничего случайного, будничного, но все, каждая самомалейшая безделушка носит на себе характер обдуманности и строгой программы, точно стол убирал не хозяин, а бутафор. Бюстики и карточки великих писателей, куча черновых рукописей, том Белинского с загнутой страницей, затылочная кость вместо пепельницы, газетный лист, сложенный небрежно, но так, чтобы видно было место, очерченное синим карандашом, с крупной надписью на полях: „Подло!“ Тут же с десяток свежеочиненных карандашей и ручек с новыми перьями…» («Тссс!..», 1886). Нарочито упорядоченному, мертво-бутафорскому предметному миру, подчиненному рационализированному заданию, противостоит обыденный, нерегламентирован-

ный, естественно складывающийся мир вещей, параллельный жизни человека и составляющий его живую ветвь.

Размышления о связи вещного и духовного постоянны, глубокая их взаимовлияемость была почувствована Чеховым очень рано; состав духовной и предметной атмосферы равно характеризуют личность: «Лучшие годы жизни протекли, как в аду, надежды на счастье разбиты и осмеяны, здоровья нет, в комнатах его пошлая кокоточная обстановка…» («Супруга», 1895). «В суде» (1886) — рассказ о всеобщем равнодушии к судьбам людей, предвосхищающий «судебные» страницы «Воскресения», начинается с описания «унылого казарменного» здания суда, где «все сарайно и крайне непривлекательно», и, однако, с «противным запахом курительных свечек и с грязными, вечно потными стенами» легко мирятся «все эти изящные прокуроры, члены, предводители». В обобщенных картинах, рисующих гнетущую чеховского героя обстановку, пошлые лица и пошлые вещи стоят в одном ряду: «Ему казалось, что эту залу, рояль, зеркало в дешевой золотой раме, аксельбант, платье с синими полосами и тупые, равнодушные лица он видел уже где-то, и не один раз» («Припадок», 1888).

«Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины…» («Учитель словесности»).

Художественная мысль Чехова проникает глубже традиционной литературной характеристичности вещи; ему гораздо важнее вещеощущение людей и эпох, которое он остро чувствовал и которое было для него так же существенно, как их идеологическое самоопределение, — точнее, для него оно входило в это самоопределение как составная часть. Герой «Жены», инженер, сравнивая свои сооружения с вещами, сделанными столяром Бутыгой лет за пятьдесят до того, говорит: «Если со временем какому-нибудь толковому историку искусств попадутся на глаза шкап Бутыги и мой мост, то он скажет: „<…> Бутыга любил людей и не допускал мысли, что они могут умирать и разрушаться, и потому, делая свою мебель, имел в виду бессмертного человека, инженер же Асорин не любил ни людей, ни жизни; <…> посмотрите, как у него ничтожны, конечны, робки и жалки эти линии“».

Если из описания разговора, спора у Тургенева или Достоевского удалить внешностную сферу («несколько секунд стоял как ошеломленный»,

«приближаясь и низко кланяясь»), то смысл реплик и самой ситуации во многом утеряется, ежели не исказится совсем. Если то же сделать с чеховским диалогом, то на первый взгляд ущерб будет гораздо меньший — из-за случайностности внешнего сопровождения. В самом деле, что изменилось бы, не будь указания, что какие-то слова герой произнес, «вытрясая из сапога песок»? Но в действительности перемена была бы кардинальная, затронувшая фундаментальную черту чеховского мира, — исчезло бы ощущение равнораспределенности авторского внимания между вещным и духовным.

В повести «В овраге» есть знаменитый диалог:

«– Вы святые? — спросила Липа.

— Нет. Мы из Фирсанова».

Сила впечатления сколько в простоте вопроса, столько в такой же неудивленной естественности ответа. В двух коротких репликах Чехову удалось запечатлеть ощущение возможности присутствия самого высокого рядом с обычным и земным.

Равнораспределенность внимания на предметное и духовное выглядела на фоне предшествующей русской литературы как особое пристрастие к быту, вещи, воспринималась как приземлен-

ность. Не сразу была понята новая духовность, не пренебрегающая вещью, но осознавшая ее как объект, достойный углубленной медитации. В этом художественная и философская мысль Чехова, очевидно, останется актуальной до тех пор, пока современная цивилизация идет по ее нынешнему пути производства непрерывно возрастающего количества все более разнообразных вещей, заполняющих обитаемое пространство, и отраженно — внутреннее пространство сознания современного человека.

В мире рукотворных сооружений — или огромных, или исчезающе малых, или движущихся с огромной скоростью, или улетающих на непостижимые расстояния — чеховский мир долго будет близок человеку, ибо он ориентирован на реальное воспринимающее сознание, на людские размеры, на общую сомасштабность человеку. Роль Чехова в осознании противостояния и единства категорий «внешнее — внутреннее», «человек — вещь», «вещное — духовное» еще предстоит оценить будущему.

Глава четвертая
Сюжет и фабула

Перед светопреставленьем
Люди пьют свой чай с вареньем,
Пьют и сплетничают вслух.

Дон Аминадо

1

Настоящая глава — продолжение анализа чеховского сюжета, начатого в главе второй, рассмотрение сюжетно-композиционных принципов Чехова, но уже — в основном — вне их историко-литературного генезиса. Сюжет рассматривается в его собственном целостном единстве, в его внутренней новаторской сути.

Под фабулой мы понимаем совокупность событий (эпизодов) произведения. Сюжет — их композиция, организация. Абсолютный масштаб событий — не главное; важно прежде всего их относительное — в данном произведении — значение. В мире художественного произведения

свои размеры, отношения, связи. Рассматриванье кузнечика может оказаться важнее огромной природной панорамы, мимолетное впечатление — быть приравнено к событиям, в обыденной жизни с ним по масштабу никак не соотносимым.

Сюжетная композиция может совпадать с естественной (фабульной) последовательностью событий или нарушать ее, начиная рассказ «с конца», с середины. Независимо от этого в литературной традиции каждый из эпизодов произведения существен или для развития фабулы, то есть движения собственно событийной сферы произведения, или — шире — для всего сюжета, то есть того композиционного единства картин, действий, характеристик, описаний, которое реально и составляет произведение в целом.

У Чехова находим множество эпизодов, которые чрезвычайно затруднительно интерпретировать традиционно — как необходимые для развития действия некоего хронологического отрезка, главы или даже сюжета в целом.

В рассказе «Новая дача» (1898) есть эпизод, где крестьяне захватили у себя на лугу скотину, принадлежащую их соседу-инженеру. Далее сообщается, что «вечером инженер прислал за

потраву пять рублей, и обе лошади, пони и бычок, некормленые и непоеные, возвращались домой, понурив головы, как виноватые, точно их вели на казнь». Живописное изображение скотьей процессии очень функционально и участвует в создании того настроения, которое возникает у героев из-за глубокого социального непонимания друг друга. Но непосредственно перед этой картиной в рассказе идет еще одна, со столь же точной наблюдательной и выразительной фиксацией движений — как «был сконфужен и глядел исподлобья» бычок, а потом его настроение переменилось и он «вдруг опустил морду к земле и побежал, выбрыкивая задними ногами»; старик Козов «испугался и замахал на него палкой, и все захохотали». Тех же масштабов повествовательное пространство отдается подробностям сцены, не имеющей прямого отношения к основному смыслу и целям всего эпизода.

В повести «Мужики» (1897) подробно описывается пожар.

«Марья металась около своей избы, плача, ломая руки <…>. Около избы десятского забили в чугунную доску. <…> Старые бабы стояли с образами. Из дворов выгоняли на улицу овец, телят и коров, выносили сундуки, овчины, кадки».

Завершается картина общей суматохи на улицах упоминанием о том, что вместе со скотом на волю был выпущен злой вороной жеребец. Деталь существенна и вполне традиционна. Но она разрастается. Сообщается, что жеребца «не пускали в табун, так как он лягал и ранил лошадей», что он, «топоча, со ржаньем, пробежал по деревне раз и другой и вдруг остановился около телеги и стал бить ее задними ногами». Отвлекшись от изображения пожара, автор вдруг начинает пристально следить за его поведением.

Именно данная деталь вызвала в свое время возмущение Михайловского: «Зато мы узнаем не только как вел себя на пожаре вороной жеребец, но и какой у него вообще дурной характер»[482]. Впрочем, были мнения, что и вся картина пожара «совершенно случайна», не имеет «никакой связи, кроме чисто внешней, с нитью рассказа»[483] и «никакого отношения ни к Николаю, ни к его

[482] Примечания: 482

Михайловский Н. К. Литература и жизнь. Кое-что о г. Чехове // Русское богатство. 1900. № 3. С. 127.

[483] Примечания: 483

Ветринский Ч. Журнальное обозрение // Образование. 1897. № 7–8. С. 317.

семье»[484].

«Лишние» детали в критике давались списками. Про тех же «Мужиков» Е. Соловьев далее писал: «Не забыта ветчина с горошком (именно ветчина с горошком, а не котлеты марешаль), которую уронил Николай в коридоре Славянского базара. <…> А эта удивительная сцена: „Повар и Ольга не узнали друг друга, потом оглянулись в одно время, узнали и, не сказав ни слова, пошли дальше каждый своей дорогой…“ Гениально? Не так ли? Жаль, что так коротко: можно бы заставить Сашу переглянуться со встречной коровой и „пойти дальше“, заставить почирикать воробья и пр. Но это, вероятно, еще будет»[485]. Критик ошибался — это у Чехова уже было: «И воробьи чирикали все время» (3, 390).

«Автор считает каждое свое наблюдение одинаково многозначительным, — писал киевский обозреватель. — <…> Даже лучшие произведения г. Чехова, как, например, „Палата № 6“, не лишены совершенно ненужных и притом довольно

[484] Примечания: 484

Скриба <Соловьев Е. А.>. «Мужики» г. Чехова // Новости и биржевая газета. 1897. 1 мая. № 118.

[485] Примечания: 485

Скриба. Указ. соч.

длинных эпизодов»[486].

Приведем еще одну большую цитату, собравшую такие детали из повести «Три года» (1894). «В рассказе имеется масса ненужного балласта в виде неинтересных и совершенно лишних пояснений, описаний и т. п., которые, будучи выброшены, не только не нанесли бы ущерба рассказу, а напротив, он, сделавшись более цельным, от этого только выиграл бы в художественном отношении. <…> Для чего нужно читателю знать, что Ярцев жил на Большой Никитской, что Лаптев и Рассудина, выйдя из собрания, наняли извозчика на Остоженку, да еще именно в Савеловский переулок <…> что „на стол поставлено было десять бутылок и одна из них имела вид Эйфелевой башни“? Неужели же это так необыкновенно или имеет какую-то особенную важность, которую нельзя обойти молчанием?»[487]

Это был другой язык — эпизоды, не имеющие прямого касательства к фабуле, имели отношение к каким-то более далеким, неявным и сложным смыслам.

---

[486] Примечания: 486

Б. Н. Журнальное обозрение // Жизнь искусства (Киев). 1894. 29 января. № 47.

[487] Примечания: 487

Nemo. Литературное обозрение // Енисей. 1895. 2 апреля. № 40.

Для Чехова все сущее достойно равного внимания — и живое, и неживое. Но коль скоро изображаемое оказалось принадлежащим первому, то для него полны значения все проявления этой жизни, и он не жалеет на них специальных эпизодов, отдаваемых движениям облаков и клочьев тумана, жизни цветов, деревьев, капель воды.

Естественно, что еще пристальней вглядывается он в жизнь животных. Речь идет не о тех случаях, когда они выведены в качестве главных или равноправных героев — как Муму, Валетка, Холстомер, Каштанка, Белолобый, белый пудель, гаринская Жучка, а об их изображении среди всего остального, в общей картине.

В этом качестве животные не обойдены русской литературой. Они — неотъемлемая часть деревенского усадебного пейзажа, характеристическая принадлежность ситуации. «Тихой, сонной рысью пробирался Райский <…> на тройке тощих лошадей, по переулкам, к своей усадьбе <…>. Вон резвятся собаки на дворе, жмутся по углам и греются на солнце котята; вон скворечники зыблются на тонких жердях; по кровле нового дома толкутся голуби, поверх реют ласточки» (И. Гончаров. «Обрыв»). «Корова подошла к двери,

шумно дохнула раза два; собака с достоинством на нее зарычала; свинья прошла мимо, задумчиво хрюкая; лошадь где-то в близости стала жевать сено и фыркать… я наконец задремал» (И. Тургенев. «Хорь и Калиныч»). Традиционны картины переполоха деревенского животного царства при въезде в деревню нового лица — сценки такого рода находим в произведениях Гоголя, Тургенева, Писемского. Приведем пример похожей по характеру ситуации из близкого по времени к Чехову автора: «Гнили целыми ворохами устилавшие края аллеи прошлогодние листья, да шлепали выползавшие из своих укромных убежищ пузатые, большие лягушки… Лягушки в страхе удирали теперь восвояси. Да и было от чего! Здесь уже так давно не ступала нога человека — и вдруг их спокойствие нарушалось теперь присутствием в этой глуши человеческих лиц!» (М. Альбов. «О людях, взыскующих града». — В его кн. «Повести и рассказы». Изд. 2-е. СПб., 1888).

Животные у Чехова тоже нередко выступают в виде участников общей ситуации, картины. Таковы собаки в «Жене» (1891): «Вот навстречу едет воз с хворостом, около идет мужик <…>. Собаки выбегают из дворов и с любопытством смотрят на моих лошадей». Повествователь сам подчер-

кивает значимость их присутствия: «...кругом тишина, порядок жизни, дети, салазки, собаки с задранными хвостами». Элементом пейзажа являются собаки и в «Ионыче» (1898): «В предместье около боен выли собаки». (Трудно удержаться, чтобы не отметить кстати, что в другом отношении это все же *чеховские* собаки, воющие у боен на фоне лунного поэтического пейзажа, предваряющего предполагаемое любовное свиданье.) Открыто целесообразны символизирующие уют «кошачьи» детали в «Учителе словесности» (1894) и «Душечке» (1898): «И черная кошечка лежит у нее под боком и мурлычет:

— Мур... мур... мур...»

Но гораздо более характерно для Чехова, когда эпизоды с животными играют совсем другую роль — как в случаях с жеребцом и бычком из «Мужиков» и «Новой дачи».

Разбирая «Ваньку» (1886), современный критик писал: «Г. Чехов пытается „ярко очертить“ образ ночного сторожа, малюя его собачек, но собачки вышли такие нетипичные, что решительно ничего не прибавляют к характеристике ночного сторожа»[488]. Но дело как раз в том, что собаки

---

[488] Примечания: 488

Говоров К. <Медведский К. П.> Рассказы А. П. Чехова // День. 1889. 13 октября. № 485.

в рассказе существуют не исключительно для чьей-либо характеристики, а сами для себя.

Собственной собачьей жизнью в «Учителе словесности» живет Мушка — «маленькая облезлая собачонка с мохнатою мордой, злая и избалованная». Злой собачонке в рассказе уделено едва ли не больше места, чем Шелестову — ее хозяину. Она полноправный участник застолья. Когда Варя говорила: «Арррмейская острота!», то «это „ррр“ выходило у нее так внушительно, что Мушка непременно отвечала ей из-под стула: „ррр… нга-нга-нга“…» Это знаменитое «ррр… нга-нга» — из тех точных и «бесполезных» подробностей, которые так возмущали литературных обозревателей толстых журналов и солидных газет. Правда, в конце рассказа выясняется, что Мушку Никитин получает в приданое, и она, таким образом, выбивается в героини. Но не меньше столь же конкретных и выразительных подробностей сообщено и про явно «негероя» — пса Сома, большого и глупого. «Сом же представлял из себя огромного черного пса на длинных ногах и с хвостом жестким, как палка. За обедом и за чаем он обыкновенно ходил молча под столом и стучал хвостом по сапогам и по ножкам стола». Далее сообщается, что он любил «класть свою

морду на колени обедающим и пачкать слюною брюки» и что от этой пагубной привычки его не могло отучить ни битье «по большому лбу колодкой ножа», ни щелканье по носу. Через несколько страниц мы узнаем дополнительные подробности его жизни (еще меньше связанные с фабулой): «Пробежал куда-то Сом с двумя дворняжками».

В «Бретёре» Тургенева вдруг появляется робкая и смирная собака Перекатова. И тут же выясняется, зачем: ее скромное поведение подчеркивает, что «хозяин ее не слишком властный человек в доме».

В «Отцах и детях» «красивая борзая собака с голубым ошейником» сначала появляется как атрибут аристократического быта Одинцовой; потом через посредство этого пса характеризуется престарелая тетушка — он оказывается единственным существом, могущим еще вызвать у нее душевное движение. В гончаровском «Обрыве» есть злая и хрипящая моська, напоминающая Мушку. Но эта старая и заспанная собачонка — часть неподвижного, не меняющегося уклада в доме старых дев Пахотиных.

У Чехова же и старый пудель, «который стоял посреди комнаты и, расставив свои слабые, больные ноги и опустив голову, думал неизвестно о

чем» («Три года», журн. вариант), и дог из незаконченного «Расстройства компенсации» (около 1898 г.), который ходил за хозяином, «печально опустив голову», и «белая собака с грязным хвостом» из рассказа «Тяжелые люди» (1886), и «дурак Азорка», нервный, не выносящий одиночества, любитель попусту полаять («Огни», 1888), и прочие многочисленные собаки, большие и маленькие, рыжие и черные, злые и добрые, умные и глупые, — не предназначены для целей прямой характеристики чего-либо. При всей невеликости отведенного им места они представляют для автора самостоятельный интерес и вполне могли бы дать достаточный материал для трактата «Псы у Чехова».

При размышлениях о самоценности эпизодов естественно выплывает феномен прозы Гоголя с ее отклонениями от фабульного движения, развернутыми метафорическими картинами. Из гоголевского животного мира можно привести изображение коня Заседателя, петуха и свиньи во дворе Коробочки, из мира людей — картину примериванья сапог поручиком («Мертвые души»).

Давая эпизод с сапогами, с конем, свиньей, Гоголь на нем настаивает, его живописует, гротескно заостряет. Иногда эти картины разрас-

таются, уходя совершенно в сторону, что делает ударение на них еще большим, ибо тем самым они становятся репрезентантами непоказанного, но существующего за пределами произведения мира (см. гл. I, § 2). Такой увод открыто нарушает повествовательную иерархию, принятую до этого в изложении точку зрения (повествование шло «через» героя, и вдруг сообщается, о чем думает лошадь).

У Чехова иначе. «Посторонние» эпизоды никак не выделены, ни в коей мере не нарушают взятый масштаб и не меняют повествовательный темп. Естественная предметно-событийная иерархия сохраняется.

Закономерно возникает еще одно имя — Л. Толстого. Самозначимость его романных эпизодов неоднократно отмечалась. «В общем плане романа эпизод важен не только как определенная ступень к определенному итогу, он не только продвигает действие и является средством, чтобы „разрешить вопрос“, — он задерживает ход действия и привлекает наше внимание сам по себе…»[489] Мы не раз говорили о том, что многие чеховские эпизоды не ведут к определенному ре-

[489] Примечания: 489
Бочаров С. Роман Л. Толстого «Война и мир». М., 1963. С. 19.

зультату. Разница, однако же, существенна. У Толстого каждый эпизод может служить примером всестороннего и полноправного художественного изображения на тему «скачки», «косьба», «бой», «танец», «охота». Тема доследуется до ее глубинных, подсознательных, архетипических корней. Каждый эпизод предстает — продолжим цитату — «как одно из бесчисленных проявлений жизни, которую учит любить нас Толстой»[490]. Цель выходит за фабульные рамки, и эта сверхзадача не скрывается автором, постоянно апеллирующим к «жизни» в целом.

Чехов ничему не «учит». Цели и смыслы привлекаемых им автономных эпизодов никак не прояснены. Недаром так часто прижизненная критика вопрошала, зачем Чехов все это описывает. Больше всего эти эпизоды внешне напоминают картины в сценках 70-80-х годов (см. гл. II). Недаром Лейкину из рассказа «Неприятность» больше всего понравилось «шествие утят» (7, 650). Но феномены высокого искусства не могут быть рассматриваемы в ряду явлений литературы массовой или даже просто литературно небезупречных. С точки же зрения принципов

---

[490] Примечания: 490
Там же.

большой литературы эти чеховские эпизоды не выполняют ни одной из функций, традиционно присущих эпизоду как элементу сюжета. Они присутствуют в сюжете по иным причинам.

В сюжетно-фабульной сфере соблюдается тот же принцип, что и в вещной. Как и предметные, фабульные подробности тоже демонстрируют, что событие изображено в его целостности, со всеми — важными и неважными для него — сопутствующими эпизодами.

2

В литературе существует прием перебива. Суть этого традиционного приема заключается в расположении рядом двух контрастных по своему характеру сцен, а точнее, во внезапной смене возвышенно-поэтического по содержанию и стилистическому воплощению эпизода — нарочито прозаическим. Этот прием находим еще у Гоголя: «У! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!.. — Держи, держи, дурак! — кричал Чичиков Селифану». Ср. в «Тарантасе» (1845) у В. А. Соллогуба:

«– Да вот мы доедем до Владимира.

— И пообедаем, — заметил Василий Иванович.

— Столица древней Руси.

— Порядочный трактир.

— Золотые ворота.

— Только дорого дерут».

В «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова такие контрастные соположения — одна из доминантных черт поэтики, связанная с общими идейно-тематическими задачами этого произведения.

«– Александр Федорыч! — раздалось вдруг с крыльца. — Где вы? Простокваша давно на столе!

Он пожал плечами и пошел в комнату.

— За мигом невыразимого блаженства — вдруг простокваша!! — сказал он Наденьке. — Ужели все так в жизни?»

В этом же ключе даются перебивы в «Отцах и детях»: Тургенев придает им «смысл диссонанса, нарушающего общее течение мысли в известном направлении и по тому самому ослабляющего печальное или торжественное настроение, вызванное содержанием рассказа»[491]. Николай Петрович начинает декламировать Пушкина. «„Аркадий! — раздался из тарантаса голос Ба-

[491] Примечания: 491

Полевой П. Н. Ахиллесова пята Тургенева // Исторический вестник. 1885. № 11. С. 374.

зарова, — пришли мне спичку, нечем трубку раскурить!“ Николай Петрович умолк». Похоже и у Островского («Без вины виноватые»), когда Нартов читает стихи, а Домна Пантелеевна его перебивает.

Широко этот прием применял Г. Успенский. «Откуда-то слышится веселая песня, сопровождаемая звуками гармоники:

Сашочик, милочик.

Пойдем со мной в садочик <…>

Сделаем… —

но ветер уносит продолжение, и вместо него слышится возглас изо всей глубины легких: „Игна-а-шка! где ты, лаку-цый чо-орт?“» («На бегу», 1863).

В качестве проверенного комического средства прием охотно использовала юмористическая пресса. См., например, у Ал. П. Чехова: «Гм… Да… Наука, молодежь… Положи-ка мне, матушка, цыпленка» (Агафопод Единицын. «Череп». — «Будильник», 1881, № 27). У Лейкина на нем построен целый рассказ «Поэзия и проза» (сб. «Гуси лапчатые». СПб., 1881), смысл которого и состоит в контрастных репликах «батюшки» и его супруги; как часто это бывает у Лейкина, прием доведен

до скучной повторяемости, да еще и разъяснен автором.

«– Благорастворение воздухов-то после дождя какое! Восторг!

— Благорастворение воздухов отличное, а огурцы менее шести гривен за десяток не отдают, так что толку-то? — откликнулась с балкона матушка. <…>

— Сиренью да черемухой-то как тянет! И сколько ныне черемухи, так это страсть! <…>

— Черемухи много, а рыбы нет. Просто хоть от ухи отступись, — разбивала батюшкино поэтическое созерцание матушка».

В этом качестве прием благополучно миновал рубеж XX века:

«– Я таинственный, загадочный…

— „Водки дай графин… порядочный“.

— Враг гармонии, пропорции…

— „Ветчины подай полпорции“.

— Я нездешних мест певец…

— „И соленый огурец“».

(Мистер Поль (П. П. Иванов). «Как живет и мыслит мистер Поль в ресторане 2-го разряда». — «Театр в карикатурах», 1913, № 14).

Применяется он в массовой журнальной юмористике и посейчас.

У раннего Чехова перебив «высокого» «низким» использовался сначала в традиционном плане. «Гауптвахтов щелкнул три раза пальцами, закрыл глаза и запел фистулой. — То-то-ти-то-том… Хо-хо-хо… У меня тенор <…> Три-ра-ра… Кгррм… В зубах что-то застряло…» («Забыл», 1882). В «мелочишке» «И то и се. Поэзия и проза» (1881) этот прием дан в своем обнаженном виде (что демонстрируется и заглавием — кстати сказать, совпадающим с лейкинским).

«„Я вас люблю!“ — шепчет он. <…> Она поднимает на него свои большие глаза. Она хочет сказать ему: „да“. Она раскрывает свой ротик. „Ах!“ — вскрикивает она. На его белоснежных воротничках, обгоняя друг друга, бегут два большущие клопа… О ужас!!»

Но уже в «Злом мальчике» (1883) многочисленные перебивы, сохраняя общий юмористический колорит, обнаженность комического приема, намекают на более значительную их роль, ту, которая станет у них главной впоследствии, — на свободное вхождение в размышление, диалог, в любую сюжетную ситуацию соседствующих, рядоположенных предметов, сопутствующих эпизодов: «– Я должен сказать вам многое, Анна Семеновна… Гм… Очень многое… Когда я увидел

вас в первый раз… У вас клюет… Я понял тогда, для чего я живу, понял, где мой кумир, которому я должен посвятить свою честную, трудовую жизнь… Это, должно быть, большая клюет… Увидя вас, я полюбил впервые, полюбил бешено, страстно! Подождите дергать… пусть лучше клюнет… Скажите мне, моя дорогая, заклинаю вас…» В похожей функции перебив выступает в рассказе «Свадьба с генералом» (1884): «– Сегодня венчается мой хороший друг и приятель, некто Любимский. <…> Да вы, дядюшка, положите щуку! Что она будет вам шинель пачкать?»

В зрелой прозе «перебив» по внутренней сути уже не является таковым — это не вторжение эпизода другого, прозаического плана, но его *естественная инклюзия*, не преследующая традиционных снижающих целей. «На небе уже мерцали звезды. Должно быть, по ту сторону монастыря всходила луна, потому что небо было ясно, прозрачно и нежно <…>.

— Гара-а-асим! — протяжно крикнул кто-то далеко внизу, где пасли ночное. — Гара-а-асим! Кувшин захвати!

Часы медленно пробили три четверти какого-то часа <…>. И ей казалось, что и деревья, и звезды, и летучие мыши жалеют ее; и часы пробили ме-

лодично только для того, чтобы посочувствовать ей» («Княгиня», 1889, газетн. вариант). Юмористический прием претворился в важнейший элемент видения и изображения мира в его новой полноте.

Между тем этот новаторский чеховский прием продолжают числить по прежнему ведомству. Неудивительно, когда это делали современные критики. Фельетонист газеты «День» (приведем только этот пример) считал, что в «Скучной истории» Чехов, вводя в общественно-философские рассужденья профессора бытовые пассажи, делает это для «оживления» повествования, «придав местами рассказу юмористический оттенок: <...> когда ученый был еще совсем маленьким человечком <...> то ел вкусные блюда — леща с кашей, борщ, щи и пр. За столом ему служила веселая и болтливая горничная Агаша»[492]. Но и много позже даже такой тонкий исследователь чеховского стиля, как П. М. Бицилли, сопоставив гоголевский перебив («держи, дурак» — цитату см. выше) с внешне похожим чеховским, находил, что и тут и там «одинаковый прием обрыва

[492] Примечания: 492

А-ъ. Журнальные новинки // Еженедельное обозрение (прилож. к газ. «День»). 1889. Т. X. № 299. 29 октября. То же: День. 1889. 14 ноября. № 517.

лирического отступления»[493]. Меж тем весь контекст эпизода говорит о том, что перебив лишен здесь того смысла, который он имеет у Гоголя: «И сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! Певца!

— Тпррр! Здорово, Пантелей! Все благополучно?..» («Степь»).

Через полвека другой автор, исходя опять-таки из дочеховской поэтики, в доказательство комизма «шаблонно-любезного» ответа черного монаха («очень рад») приводит пушкинский эпиграф из «Пиковой дамы», где призрак говорит светски: «Здравствуйте, господин советник»[494]. В пушкинском контексте это действительно звучит юмористически. В *чеховском* — внедрение подобной фразы даже в мистический или возвышенный текст его ни в коей мере не приземляет и не снижает.

«В мире Шелестовых, — пишет И. А. Гурвич, — самая банальная деталь вопиет о пошлости. Достаточно Чехову упомянуть о том, что Андрей

---

[493] Примечания: 493

Бицилли П. Плагиат Чехова // Звено. 1926. 19 декабря. 203. С. 6.

[494] Примечания: 494

Назиров Р. Г. Чехов против романтической традиции. (К истории одного сюжета) // Русская литература 1870–1890 гг. Сб. 8. Свердловск, 1978. С. 108.

Андреич, уходя, уже в пальто обнял свою невесту, чтобы обаяние минуты улетучилось безвозвратно»[495]. «Обаяния минуты» тут действительно нет. Но пальто в этом нимало не виновато — герой уже ясен и без него. Типичная чеховская деталь, направленная на обычное его целостное изображение ситуации, трактуется в каком-то узконаправленном смысле. Приблизительно так же объясняет подобные сцены и З. С. Паперный: в «Учителе словесности» «каждый эпизод, сценка строятся на контрастном столкновении душевного мира героя, влюбленного Никитина, и — грубой, пошлой действительности. <…> Все время — что бы ни сделал, ни подумал, ни почувствовал герой — ему отвечает громкое, троекратное, как „ура“, хамство окружающей жизни. <…> Венчание Никитина и Манюси перебивается суровым голосом протоиерея: „Не ходите по церкви и не шумите“»[496].

Но, прочитав текст рассказа, мы увидим, что никакого контраста все эти детали не выражают, и об этом прямо сказано: «Никитину, с тех пор как он влюбился в Манюсю, все нравилось у Ше-

---

[495] Примечания: 495
Гурвич И. Проза Чехова. (Человек и действительность). М., 1970. С. 30.

[496] Примечания: 496
Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 114–115.

лестовых: и дом, и сад, и вечерний чай, и даже слово „хамство“, которое любил часто произносить старик». Слова же протоиерея — часть той атмосферы в церкви, которая Никитина «трогала до слез, наполняла торжеством».

Аналогична сцена венчания в повести «В овраге», где окриком священника прерываются мысли героя о грехах и его молитва. В «Дуэли» размышления дьякона об архиерейском служении «в золотой митре с панагией» перебиваются такой бытовой репликой: «Дьякон, где же рыба?» Но, как ясно видно из контекста, это вторжение не имеет смысла традиционного перебива высокого заземленным, дьякон снова возвращается к прежним мыслям. Герой рассказа «Архиерей» (1902) в последней главе изображается в момент высшего духовного подъема, а в следующей сцене его натирают водкой с уксусом.

Чеховский мир — это прежде всего открытость самым разнородным явлениям бытия, и, может быть, необязательно отыскивать в нем непременно изображение «унылой повседневности жизни», «трагедии <…> в каждой капле будничной реки жизни»[497].

---

[497] Примечания: 497
Там же. С. 263, 41.

Разнопланность деталей, эпизодов, слов, поставленных рядом, у Чехова чрезвычайно многолика. Это и переплетение философских рассуждений с подробностями самыми бытовыми, это и включение в повествование научных определений, терминов, это и неожиданные сравнения, привлеченные из совсем другой сферы: «Его зашивают в парусину <…>. Зашитый в парусину, он становится похожим на морковь или редьку: у головы широко, к ногам узко…» («Гусев»). Идущее от чеховской юмористики, это сравнение в контексте рассказа нисколько не юмористично и не нарушает общую атмосферу сосредоточенности на мыслях о смерти; оно демонстрирует совершенно иные принципы изображения подобных ситуаций, допуская включенность в них предметных и стилистических явлений совсем других рядов. Внедрение «низкого», комического, обыденного не снижение и не перебив, но мироизображение во всей полноте мира.

Как и в предметной сфере, эффект «неотобранности» поддерживается самой композицией. В чеховском повествовании нет иерархии эпизодов в зависимости от их роли в фабуле — «значащие» свободно переплетаются с «незначащими». Так

комическая сценка с утятами в рассказе «Неприятность» (1888) никак не выделена из общего повествования — она дана как часть сложносочиненного предложения. Подобная же сценка с гусаком в «Мужиках» составляет часть синтаксического целого.

Разномасштабность эпизодов и мотивов не подчеркивается строением повествования; напротив, сделано все, чтобы ее затушевать. В общем повествовательном потоке может быть уравнен, например, мотив самоубийства со всем остальным: «После этого разговора я не спал всю ночь, *хотел застрелиться.* Утром я *написал пять писем* и все изорвал в клочки, *потом рыдал в риге,* потом взял у отца денег и уехал на Кавказ, не простившись» («Ариадна»). Все мотивы, при всем их различии, одинаково синтаксически оформлены.

Благодаря такому свободному сосуществованию эпизодов, важных для развития фабулы и второстепенных, полному их стилистическому равноправию в повествовании происходит то же, что и на уровне предметов. Весь ряд эпизодов выглядит как цепь неотобранных событий, идущих подряд, в их естественном, эмпирически беспорядочном виде.

3

Как это хорошо. И каждая вещь, и каждый день.

В. Розанов

Проблема оппозиции «высокое — низкое (обыденное)» всегда особенно актуальна была для театра. Еще до рождения Чехова А. И. Герцен писал: «Кому же нужно видеть, как Тальма, после, у себя раздевается, как его кусают блохи и как он чешется»[498]. Несколько позже нечто подобное как раз оказалось нужным Льву Толстому в его знаменитом отстраненном описании театра в «Войне и мире».

Герцен хотел видеть в театре только высокое. Толстой — только будничное и фальшивое. Но у обоих этих, казалось бы, противоположных принципов есть общее — оба стремятся найти главное в явлении и это только главное запечатлеть, подчинив единой тенденции все описание.

Чехов, изображая театр, его не снижает и не возвышает. Его Калхас в одноименном рассказе

---

[498] Примечания: 498

Письмо к М. К. Рейхель от 5 июня (25 мая) 1852 // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. М., 1961. С. 279.

произносит пламенный монолог об искусстве, молодости, красоте женщин. «Калхас говорил с жаром, потрясая головой и рукой». Но уже следующая деталь такова: «Перед ним в одном нижнем белье стоял босой Никитушка и слушал».

Для ви`дения Чехова нет низкого или высокого, мелкого или крупного; все равнодостойно запечатления.

В его собственной драматургической практике это выявилось особенно обнаженно.

Как и в прозе, прерывание высоких рассуждений обыденной репликой или деталью не означает традиционного снижения. В финале второго действия «Вишневого сада» в речь Трофимова о предчувствии счастья дважды вторгается доносящийся голос Вари: «Аня! Где ты?» Но для Чехова это не перебив, а обычная целостно-фоновая деталь, как гитара Епиходова, задумчивая реплика Ани. И Чехов не боится даже ввести реагирующую реплику Трофимова («Опять эта Варя! (Сердито.) Возмутительно!») — настолько далек этот перебив от своей прежней функции.

Подобно всякому объединению разнонаправленных элементов в тексте, перебив как стилистическое явление сложен. Возьмем случай крайний и с точки зрения традиционной поэтики

наиболее ясный.

В пьесе Чехова «Татьяна Репина» (1889) действие происходит на фоне богослужения, и торжественные слова чина венчания перебиваются бытовыми репликами персонажей.

«Дьячок (выходя на середину церкви)[499]. Прокимен глас восьмый. Положил еси на главах их венцы от каменей честных, живота просиша у тебе, и дал еси им.

Архиерейский хор *(поет).* Положил еси на главах…

Патронников. Курить хочется».

Стилистическая несоединимость церковнославянской и сниженной разговорной лексики велика и традиционно юмористична, соответствующий эффект, казалось бы, неизбежен; его почти все и находили. Так считал даже исследователь, решительно возражавший против мнения о пародийности «Татьяны Репиной», — он видел комизм в стилистическом контрасте «между торжественностью венчального обряда

[499] Примечания: 499

Здесь и далее курсив в ремарках — не знак выделенности, но принадлежность общепринятого графического их оформления.

<…> и пошлой болтовней рассеянной толпы»[500].

Комизм в пьесе рождается в других случаях — когда есть обыгрыванье богослужебного текста в речах героев, когда этот текст и обыденно-разговорные реплики оказываются в отношениях прямого диалога.

«**Кокошкин**. Вот стоит <…> Инкогнито.

Кокошкина. Вижу, вижу. С Машенькой Ганзен разговаривает. Это его пассия.

Дьячок. *Тайна сия велика есть* <…> Обаче и вы по единому, кийждо свою жену сице да любит, якоже и себя, а жена да убоится мужа своего!! <…>

В толпе. Слышите, Наталья Сергеевна? Жена да убоится мужа своего.

— Отвяжитесь.

Смех».

При обычном же перебиве, то есть противостоянии не связанных друг с другом реплик, при всем их стилистическом контрасте, явного комизма в пьесе не возникает. Создается типичное для Чехова соположение двух разнородных сфер, каждой из которых уделено равное внимание.

---

[500] Примечания: 500

Долинин А. С. Пародия ли «Татьяна Репина» Чехова? // Чехов А. П. Затерянные произведения. Неизданные письма. Воспоминания. Библиография. Л., 1925. С. 79.

И обыденная сфера существует не только для контраста, она не столь однонаправленно проста и, в свою очередь, тоже неоднородна. Бытовое в ней перемешано с эмоционально-трагедийным: реплики типа «Да меня самого толкают», «Ишь, чего захотел, харя» соседствуют с такими, как: «Вера своею смертью отравила воздух», «Чувствуете, какое напряжение?», «Ты бредишь, она на кладбище».

Если же где-либо при сближении полюсно противоположных лексических потоков все же возникает искра иронии (велика инерция традиции), то она быстро гаснет. По глубокому замечанию С. Д. Балухатого, «ирония автора не отвлекает нашего внимания от экспрессивно-лирических и драматических лейтмотивов, лежащих в углу стилистического [здания] всей пьесы»[501].

В особых стилистических условиях «Татьяны Репиной» перебив остался таким же, как везде у Чехова.

В драме, как и в прозе, отсутствие у перебива традиционной роли — лишь частный случай главного чеховского принципа целостного

[501] Примечания: 501

Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927. С. 174.

«неотобранного» изображения мира.

4

…Ходят,
Пьют, болтают, спят и любят.
Д. Минаев

Пьесы Чехова наполнены сценами, информация которых остается не реализованной прямо в событийном движении и характерах персонажей.

Собственно сценические истоки этого явления во многом восходят к массовой драматургии 70-80-х годов, на которой возрос молодой Чехов. Ее фронтальное исследование — дело будущего, и, минуя эту важную, но незаполненную страницу описания внешнего генезиса чеховского художественного мира, обратимся к генезису внутреннему — собственному творчеству Чехова, к его ранней пьесе, написанной, очевидно, в 1880–1881 годах. Ее авторское заглавие утрачено, и она печаталась и ставилась под разными названиями: «Безотцовщина», «Пьеса без названия», «Платонов».

Уже первые читатели, познакомившиеся с рукописью пьесы после смерти автора, находили

в ней «эмбрионы некоторых будущих чеховских произведений» («Русские ведомости», 1914, 8 июня, № 131 — см. 11, 395). «Платонов», — напишет через полвека польский исследователь, — «это ключ к последующим творениям Чехова, своего рода конспект позднейшей его драматургии»[502].

Действительно, в первой пьесе Чехова находим некоторые черты, близкие его зрелым драмам. Наиболее явно видимая из них — насыщенность пьесы бытовыми подробностями, слабо или вообще не связанными с развитием действия.

С самого начала пьесы в ней широко представлено бытовое окружение персонажей. В драме 70-80-х годов это явление обычное. Но там детали этого окружения, когда не имеют прямого отношения к фабуле, даются как предметные вехи, обстановочные указания, фон. У Чехова эти детали и действия, с ними связанные, для фона слишком избыточно подробны.

Все первое явление пьесы и часть второго занято диалогом Войницевой и Трилецкого. Разговор происходит за шахматами. Для обозначения ситуации довольно было бы нескольких фраз.

---

[502] Примечания: 502

Śliwowski R. Antoni Czechow. Warszava, 1965. S. 100. Ср. в нашей рец. на эту книгу: Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 209–210.

Но оба явления буквально пестрят игровыми репликами: «Ваш ход!», «Позвольте, позвольте! Так не ходят! Ну? Куда же вы? А, ну это другое дело»; «Берегите коня» и т. п. Всего в двух явлениях шахматам отдано 3 авторских ремарки, 16 диалогических реплик содержат внутри себя фразы, относящиеся к игре; кроме того, в двух эпизодах (10 реплик) партнеры вообще обмениваются только игровыми репликами: «А кто эту шашку сюда поставил?» — «Да вы же сами и поставили!» и т. д.

Если сюда присоединить остальные реплики о курении, пироге, пачулях и связанные с ними мизансцены, то сценическое время, им отданное, окажется сопоставимым с временем, посвященным основным темам.

К сцене шахматной игры близка длинная сцена игры в лото в «Чайке» (в ней почти такое же количество игровых реплик — выкликов).

Все эти эпизоды не фон развивающихся событий, — им дарится авторское внимание.

Настойчивое стремление в первой пьесе к эпизодам такого рода (а в ней оно видней из-за неопытной открытости автора) показывает, что внутреннее стремление к запечатлению спонтанных явлений жизненного потока было

у Чехова изначально, еще до развертывания его прозы. Но после этой пьесы драматургия была отложена надолго, и сходные принципы в прозе имели собственную эволюцию, формировались самостоятельно, хотя, видимо, и не без импульсов от раннего и столь серьезного драматического опыта.

Пьеса «Иванов» (1887–1889) имеет сложную творческую историю (две самостоятельных редакции, множество вариантов) и самую большую из всех вещей молодого Чехова прессу. И то и другое дает много материала для уяснения становления новаторских сюжетных принципов Чехова.

Необычность пьесы современники ощущали очень остро. «Драма Чехова при своем появлении на свет, — по свежим следам вспоминал современник, — возбудила большую сенсацию. Одни ее с ожесточением ругали, другие не жалели для нее похвал, но никто не отнесся к ней равнодушно»[503].

Первая и самая простая реакция и в 1887 и в 1889 году была: пьеса несценична, обнаруживает

---

[503] Примечания: 503

Г. «Иванов», др. Ан. Чехова (Бенефис г. Шувалова) // Волжский вестник (Казань). 1894. 15 декабря. № 317.

«незнание законов сцены»[504], «плохое знакомство автора с условиями сцены»[505].

Несценичность казалась столь очевидной, что многие, о ней говорившие, не уточняли даже, в чем именно она состоит[506].

Однако не вся критика зачислила это автору в пассив. Как будто предупреждая такого рода отзывы (а может быть, и зная о них), В. О. Михневич писал: «Со стороны сценической техники в пьесе много недочетов, которые странно было бы ставить автору в заслугу как плод оригинальности и свежести»[507]. Именно так и сделал В. А. Тихонов: «Отсутствие театральной рутины дало ему возможность шире и свободнее развернуться на сцене, чем это в состоянии сделать наши присяжные драматурги. <…> С самого начала действия зритель чувствует себя в недоумении. Он еще не привык ко всему тому, что творится

[504] Примечания: 504

N. Еще два слова об «Иванове». (Письмо в редакцию) // Новости дня. 1887. 30 ноября. № 329.

[505] Примечания: 505

«Иванов» // Донская пчела (Ростов н/Д). 1889. 22 октября. № 82.

[506] Примечания: 506

Московские ведомости. 1887. 23 ноября. № 323; Крым (Симферополь). 1889. 24 мая. № 60; Русское богатство. 1889. № 3.

[507] Примечания: 507

Клм. Кнд. Александринский театр // Новости и биржевая газета. 1889. 2 февраля. № 33.

на сцене. Это все так ново, так необычно. Он еще не может хорошенько разобраться: да хорошо ли это? да можно ли так? Но действие растет <…>. Теперь уже для него ясно, что не только „так можно“, но что так и должно; что все это не только хорошо, но и талантливо»[508]. Несмотря на отсутствие «сценических положений», этой пьесой «Чехов стоит головою выше многих драматургов», — писали «Санкт-Петербургские ведомости»[509]. «Эта драма вышла из-под пера человека, не погрязшего еще в рутине писания сценических произведений, — отмечала другая столичная газета после премьеры». — <…> «„Иванова“ писал не присяжный „закройщик“ пьес, а свежая сила, чувствующая под собою прочную почву»[510]. «Свежесть, оригинальность, — писала та же газета на другой день, — прелесть этого произведения. Оно не похоже ни на что до сих

[508] Примечания: 508
Заметки // Неделя. 1889. № 6. 5 февраля. С. 206.

[509] Примечания: 509
Театр и музыка // СПб. ведомости. 1889. 2 февраля. № 33.

[510] Примечания: 510
«Иванов», драма А. Чехова // Петербургская газета. 1889. 1 февраля. № 31.

пор нами виденное на подмостках сцены»[511].

Говоря о необычности «Иванова» конкретно, первое, что отмечали и хулители, и хвалители, было — «лишние сцены»[512], ненужные персонажи, которые «ни к чему, кроме орнаментики, не служат»[513]. Сцена, наполненная такими персонажами «без движения, без речи, походит на кунсткамеру или на театр марионеток»[514].

Дебютная пьеса Чехова провоцировала на рассуждения о теории драмы, обсуждение проблемы «главного» и «второстепенного», допустимости изображения в пьесе «посторонних» бытовых деталей: «Всякое художественное произведение становится более совершенным <…> когда автор <…> не отвлекается в сторону от задуманной идеи, не путается в подробностях, не вырисовывает детально не идущие к делу аксессуары.

---

[511] Примечания: 511

Н. «Иванов», драма г. Чехова // Петербургская газета. 1889. 2 февраля. № 32.

[512] Примечания: 512

Неизменный театрал <Долгоруков В. А.>. «Иванов», драма Чехова // Сибирский вестник (Томск). 1889. 29 декабря. № 150.

[513] Примечания: 513

Дон-Б <Дашков В. Л.>. Театр и музыка // Одесский вестник. 1889. 30 апреля. № 113.

[514] Примечания: 514

Кольцов <Тимашев-Беринг В. А.?>. Ум и правда // Гражданин. 1889. 24 февраля. № 54.

Действительная жизнь в своем естественном течении прихотливо перемешивает важное с пустяками, главное с второстепенным, пшеницу с плевелами, трагедию с водевилем, и фотографическое ее изображение не может носить название творческого произведения. <…> Драматическое произведение, уже по самой форме своей, еще более должно подчиняться этому условию. Вводное лицо, диалог, сцена, не имеющие прямого отношения к развитию действия, не соответствующие главной мысли автора, отвлекают внимание зрителей и ослабляют впечатление»[515]. Каждая последующая чеховская пьеса вызывала новую волну подобных рассуждений, начинающих всякую третью рецензию; к «Вишневому саду» сложился едва ли не особый жанр — статья о пьесе Чехова.

Уже в «Иванове» критика нащупывала и некоторые более общие особенности чеховской драматургии, такие как отсутствие явно выраженного фабульного движения, сосредоточение интереса «на характерах и бытовых подробно-

[515] Примечания: 515

В-ь. Литературные очерки // Саратовский дневник. 1889. 5 апреля. № 75.

стях, а не на интриге»[516], изображение потока обыденной жизни, отсутствие борьбы индивидуальных противоборствующих сил (особенность, хорошо раскрытая впоследствии А. П. Скафтымовым[517]). «Мы привыкли, — писал И. Н. Ге, — видеть в пьесе непременно какую-нибудь интригу, ряд хитросплетений, коварство, измену, подлог, подвох, благородные чувства души, добродетель, порок, мракобесие, чертовщину, гражданскую скорбь <…> но не привыкли к изображению на сцене нашей серенькой жизни, без прикрас, исключительных явлений и всяких интриг»[518]. Пытаясь доказать противопоказанность драме повествовательности (мнение, что «Иванов» — «вещь литературная, а потом уже сценическая»[519], быстро стало общим местом

---

[516] Примечания: 516

Русский драматический театр // Север. 1889. № 8. С. 159. Ср. позднейшее: «Г. Чехов создал совершенно новый, оригинальный тип современной драмы. В этой новой драме развитие действия совершенно остановилось. В этой драме интрига не играет никакой существенной роли» (Шулятиков В. Критические этюды. О драмах г. Чехова // Курьер. 1901. 12 марта. № 70).

[517] Примечания: 517

Впрочем, применительно к последующим пьесам Чехова достаточно ясно об этом говорили уже современники: «Основною чертой всякого драматического произведения, — писал критик, разбирая „Дядю Ваню“, — является борьба — гласит общепринятое требование. Будет ли это борьба с обстоятельствами, с другими людьми или человека с самим собою — все равно, но борьба составляет необходимое условие <…> Очевидно, к этому произведению <…> неприложимы прежние

требования о „стремящейся преодолеть препятствия воле“ как необходимом условии драмы» (*Игнатов И.* «Дядя Ваня», сцены из деревенской жизни… // Русские ведомости. 1899. 28 октября. № 298). Ср.: «Если вы старовер, если вам непременно нужна „борьба“ как „создающее драму начало“ — ищите ее <…> в общем содержании пьесы» (-ф- <Эфрос Я. Е.>. «Дядя Ваня» // Новости дня. 1899. 31 октября. № 5903). «С каждым новым произведением Чехов все более и более удаляется от истинной драмы как столкновения противоположных душевных складов и социальных интересов» (Кугель А. Грусть «Вишневого сада» // Театр и искусство. 1904. № 12. 21 марта. С. 246). См. также: *Рейгольдт А.* Драма современного человека // Северный курьер. 1900. 7 января. № 65; Налимов А. Современный драматург. О драмах г. Антона Чехова // Литературный вестник. 1903. № 7–8.

[518] Примечания: 518

Ге И. Н. Товарищество московских драматических артистов // Одесский листок. 1889. 30 апреля. № 113.

[519] Примечания: 519

Александринский театр // СПб. ведомости. 1889. 2 февраля. № 33. Ср.: *Суворин А.* «Иванов». Драма в 4 д. Антона Чехова // Новое время. 1889. 6 февраля. № 4649.

рецензий), автор подходит к важной особенности чеховского драматического языка, несвойственной предшествующей драматургии, — равной распространенности авторского интереса на все стороны изображаемого, отсутствии особо выделенных деталей, сцен, монологов: «Сидящая в театре публика не может следить за ходом пьесы с таким вниманием, чтобы слова не проронить; смотреть пьесу — не то что читать повесть, где читающий может всегда вновь просмотреть прочитанное и не замеченное им». Конечно, этим И. Н. Ге не ограничился, как и другие рецензенты, дав ряд советов: «Автор, писавши сценическое произведение, обязательно должен необходимые места в пьесе, называемые в картине пятнами, выдать яснее, усиливая их»[520].

Под влияньем советов, отзывов, а отчасти внутренне колеблясь между традиционным и своим, Чехов внес в сюжет пьесы ряд существенных изменений. Первоначально она заканчивалась шумной, с многочисленными вставными эпизодами свадьбой, в конце которой Иванов неэффектно, своей смертью умирает. В новой редакции Иванов всячески препятствует уже

---

[520] Примечания: 520
Ге И. Н. Указ. соч.

назначенному венчанью и перед самой поездкой в церковь стреляется у всех на глазах.

Были устранены некоторые «лишние» реплики, детали, сцены. Первые попытки переделок в этом направлении были предприняты сразу после премьеры, в ноябре 1887 года, когда Чехов наметил к исключению два явления последнего акта, не имеющих прямого отношения к основной сюжетной линии[521]. Главные изменения такого рода были сделаны позже, во второй редакции, законченной к декабрю 1888 года. Было выброшено несколько эпизодов, прямо не связанных с фабулой, — например, в конце III действия:

«Петр приносит пирожки на бумажке и кладет их на стол.

Иванов (*вздрагивает).* Кто? что? *(Увидев Петра.) Что тебе?*

Петр. Пирожки, граф приказывали.

Иванов. Уходи ты…

Петр уходит».

Некоторые из этих сцен обширны (танцы под предводительством Боркина, сцены сватовства Боркина к Бабакиной), исключен целый персо-

[521] Примечания: 521

Твердохлебов И. Ю. К творческой истории пьесы «Иванов» // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 102; *он же.* — 11, 415–416, комментарий.

наж — Дудкин, со всеми своими посторонними разговорами. При редактировании пьесы перед публикацией в «Северном вестнике» был выброшен типично чеховский анекдот о собаке Каквасе, напоминающий некоторые реплики Сорина, Соленого, Ферапонта.

Однако при всех сокращениях таких сцен осталось достаточно. После исключения эпизода с пирожками сохранена вызвавшая его реплика Шабельского в 1-м явлении: «Петр <…> вели на кухне изжарить четыре пирожка с луком. Чтоб горячие были». Но теперь она уже не «стреляет», а, попав в ранг не работающих на дальнейшие эпизоды, включается в вереницу «отвлекающих» реплик этого действия. Непосредственно за ней следует:

«**Лебедев**. Водку тоже хорошо икрой закусывать. Только как? С умом надо… Взять икры паюсной четверку, две луковочки зеленого лучку, прованского масла, смешать все это и, знаешь, этак… поверх всего лимончиком… Смерть! От одного аромата угоришь».

Далее шла реплика Лебедева, которую Чехов исключил:

«**Лебедев**. Гм… Соленые рыжики крошатся мелко-мелко, как икра или как, понимаешь ты,

каша… Кладется туда лук, прованское масло… поперчить немного, уксусу… (Целует пальцы.) Объедение…»

Казалось бы, автор хочет облегчить напор не относящейся к делу лавины гастрономических реплик. Но следом идет целиком сохраненное рецептурное сообщение третьего участника сцены:

«**Боркин**. После водки хорошо тоже закусывать жареными пескарями. Только их надо уметь жарить. Нужно почистить, потом обвалять в толченых сухарях и жарить досуха, чтобы на зубах хрустели… хру-хру-хру…»

Затем следуют две реплики Шабельского — наконец как будто работающие: сообщение им о грибах у Бабакиной вводит тему этой дамы, важную для второстепенной линии сюжета. Однако для фабульной зацепки было бы достаточно одного первого простого упоминания. В «Иванове» же реплика перерастает чуть ли не в монолог.

«**Шабельский**. Вчера у Бабакиной была хорошая закуска — белые грибы.

Лебедев. А еще бы…

Шабельский. Только как-то особенно приготовлены. Знаешь, с луком, с лавровым листом, со всякими специями. Как открыли кастрюлю, а из

нее пар, запах… просто восторг!»

К числу подобных же сцен относятся разговоры во втором действии о дороге:

«**1-й гость**. Вы, Марфа Егоровна, через Мушкино ехали?..

Бабакина. Нет, на Займище. Тут дорога лучше».

Или — дважды возникающий обмен карточными терминами («Две пики», «Пас» и т. д.). Или — разговор в третьем действии о политике между Лебедевым, Шабельским и Боркиным. Как иронизировал С. Н. Филиппов, «ровно половину акта зрители слушают разговоры о политике, о карточной игре, о том, с какою закуской приятнее пить водку. Вопрос этот, однако, остается открытым, вызвав преждевременный аппетит у публики»[522]. Во всех этих разговорах «работает» только реплика Боркина о проекте прививки бешенства всем собакам государства, добавляющая лишнюю черту в его авантюристический характер. Пространные же речи прочих лиц нейтральны по отношению к ним и не имеют отношения к развитию действия.

Несмотря на значительную переработку пьесы

---

[522] Примечания: 522

Ph. Театр Корша // Русский курьер. 1887. 25 ноября. № 325.

в сторону традиционной сценичности, часть эпизодов такого рода была оставлена, — очевидно, они были Чехову важны. Они — прообраз таких же «отвлекающих» сцен в его поздних пьесах.

Разница, однако, существенна: в «Иванове» (и отчасти в «Чайке») эти эпизоды пространны и идут густо. В поздних же драмах они выглядят не как собственно отрезки случайностного потока бытия, но как его репрезентанты, редкие и художественно выразительные знаки. Например, лаконические знаменитые «Бальзак венчался в Бердичеве» Чебутыкина в «Трех сестрах», «Цып, цып, цып» Марины в «Дяде Ване» и т. п.

В «Иванове» такие, по выражению одного критика, «бесцельные эпизоды»[523] еще имели какое-то отношение к действию: о дороге говорили только что приехавшие, о блюдах — за столом, разговоры о курсе займа хоть с точки зрения дочеховской драмы неоправданно подробны (никто не выигрывает, не терпит краха), но, во всяком случае, близки интересам некоторых из присутствующих.

С годами в чеховских пьесах реплики такого рода становятся все менее и менее связаны с

[523] Примечания: 523

Никс <Кичеев Н. П.>. Театр Абрамовой: «Леший», комедия А. П. Чехова // Новости дня. 1890. 1 января. № 2334.

происходящим на сцене. Именно на них прежде всего ополчилась критика, осудившая «Чайку» в первой ее постановке.

В «Трех сестрах» первые слова, которые слышат зрители от появившихся Соленого и Чебутыкина (два слова Чебутыкина до этого не в счет), таковы:

«**Соленый** *(входя из залы в гостиную с Чебутыкиным).* Одной рукой я подымаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов. Из этого я заключаю, что два человека сильнее одного не вдвое, а втрое, даже больше…

Чебутыкин *(читает на ходу газету).* При выпадении волос… два золотника нафталина на полбутылки спирта… растворить и употреблять ежедневно… (Записывает в книжку.) Запишем-с! (Соленому.) Так вот, я говорю вам, пробочка втыкается в бутылочку, и сквозь нее проходит стеклянная трубочка… Потом вы берете щепотку самых обыкновенных квасцов…»

Автор никак не пытается помочь зрителю связать первую странную реплику с какой-либо темой или сферой, — напротив, сделано, кажется, все, чтобы ее нельзя было отнести ни к какой.

Более сложна вторая реплика Чебутыкина. Она как будто говорит об его медицинских интересах.

Но они начисто отвергаются им же самим через несколько минут, когда его предыдущие слова еще хорошо помнятся. К чему относится вторая часть реплики, о бутылочке с трубочкой, неясно совсем.

«Необязательность» этих реплик подчеркивается самим их вводом: они возникают вне всякой связи с предшествующим разговором на сцене и так же неожиданно, на середине, обрываются, ни к чему не приведя.

Об отсутствии какой-либо тривиальной логической связи рассуждения Соленого с окружающим текстом говорит тот факт, что место для него было найдено автором не сразу: сначала (в обоих цензурных экземплярах) оно стояло в начале акта (и было там столь же чужим), а потом было перенесено вглубь.

Над этими двумя репликами автор вообще работал много (см. 12, 273–274). В цензурных экземплярах не было «рецепта», он появился только в беловом автографе; в отдельном издании пьесы Чебутыкин, записав рецепт, тут же его зачеркивал: «Впрочем, не нужно… (Зачеркивает.) Все равно». В окончательной редакции эти его слова были сняты. Первоначально длиннее было описание Чебутыкиным прибора необъясненно-

го назначения.

Мы нарочно взяли пример не самый показательный. В других случаях («У лукоморья дуб зеленый»; «Тра-ра-ра-бумбия») несвязанность реплик с соседними еще обнаженнее.

Но такой характер носят не только реплики, близкие к зауми («Дуплет в угол… Круазе в середину»). Гораздо чаще внешне они представляют собою вполне осмысленные фразы, как будто даже строящие какие-то смыслы. В начале второго действия «Вишневого сада» есть ремарка: «Скоро сядет солнце». В конце — эпизод, где дважды говорят о восходе луны.

«**Аня** *(задумчиво).* Восходит луна.

Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню. Восходит луна. Где-то около тополей Варя ищет Аню и зовет:

„Аня, где ты?“

Трофимов. Да, восходит луна.

Пауза».

Построение смысла — обозначение времени, перекличка с началом акта — здесь мнимо. Точнее, прямые смыслы занимают столь малое место, что едва ли ощутимо воспринимаются зрителем. Словесная реплика приравнивается к невербальным составляющим эпизода — жестам,

паузам, звукам гитары.

Подобные сцены незнакомы старой драме. Они своего рода чистые знаки, указывающие, с одной стороны, на «неотобранное», случайностное изображение жизни, а с другой — на какие-то далекие явления бытия вообще, в этом своем качестве не поддающиеся логическому объяснению. Видимо, поэтому такого рода эпизоды, речи оказались столь перспективны чисто театрально и так сильно повлияли на последующий театр: режиссер и актер вольны наполнить эти знаки любым содержанием в зависимости от своей концепции. Это и делалось в лучших достижениях чеховского театра. Так, рисунок образа Соленого в необычайной по эмоциональной силе трактовке Бориса Ливанова (постановка Вл. И. Немировича-Данченко 1940 года; автор настоящей книги видел ее в 1955 году) давался уже в полный контур все с той же первой реплики, о которой здесь так много говорилось.

Драматургия Чехова, в отличие от его прозы, еще при жизни автора дождалась признания права на свою необычную форму. С этой формой примирились; положительно оцениваться стало уже и то, что недавно вызывало больше всего нареканий, — обилие «побочных», «посторон-

них» драматическому действию эпизодов. Но эта особенность чеховской драмы не была понята как принципиально новое художественное мышление: в таких эпизодах привычно отыскивали некую единую устремленность и целенаправленность. Даже Вл. И. Немирович-Данченко полагал, что все разнородные, «ничего не значащие» диалоги и сцены связаны «каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой»[524]. А. Р. Кугель, верно отметивший в драмах Чехова роль «мелких, как будто случайных неосмысленных подробностей», также заключал, что все это ведет к единой мысли: «Нет существований, имеющих разумный смысл и высшее предназначение»[525].

Ближе всех к пониманию целостно-случайностного движения жизни в пьесах Чехова приблизился в своих замечательных работах о нем (1946–1948) А. П. Скафтымов. Он очень отчетливо показал, что в драмах Чехова фиксируется «обычный ход жизни», что в них множество

---

[524] Примечания: 524

Немирович-Данченко Вл. И. Предисловие к кн.: *Эфрос Н.* «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. Пг., 1919. С. 10. Здесь, впрочем, виден взгляд режиссера. Театр не может в конкретном спектакле воплотить *всю* разнородную сложность текста пьесы, которая существует лишь в литературном ее тексте, он выбирает один угол зрения, основной эмоциональный настрой.

[525] Примечания: 525

Кугель Л.Р. Русские драматурги. М., 1934. С. 124–125.

мотивов, не связанных с развитием основного события, а «посторонних и принадлежащих нейтрально и привычно текущему бытовому обиходу»[526], и что, в отличие от дочеховской бытовой драмы, бравшей лишь «показательные», нравоописательные моменты бытового потока, чеховские пьесы изображают сам этот поток, «пестрые и ровные будни»[527].

Однако и для А. П. Скафтымова такой способ изображения имеет единонаправленный и ясно определимый смысл: «В мирных буднях жизни Чехов увидел постоянное присутствие этих больных противоречий»[528]. «А жизнь идет, сорится изо дня в день бесплодно и безрадостно»[529]. «Бытовой поток жизни <…> для Чехова является <…> прямым объектом творчески фиксированного

[526] Примечания: 526
Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 357–358.

[527] Примечания: 527
Там же. С. 412.

[528] Примечания: 528
Там же. С. 435.

[529] Примечания: 529
Там же. С. 358.

жизненного драматизма»[530]. Это очень похоже на то, что говорил современник Чехова: «Все есть драма, всюду драма»[531].

Но у Чехова быт сам по себе вовсе не чреват непременно драматизмом, да еще с минорным оттенком. А. Амфитеатров, например, считал, что МХТ в чеховских спектаклях, напротив, «показывает, как красива обыденная житейская простота, которою все мы живем, среди которой все мы вращаемся, — красива сама по себе»[532]. Говоря о «тине мелочей», «трагизме будней», обычно приводят два высказыванья Чехова. Одно — о потоке жизни, в которой люди «не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. <…> Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене»[533].

---

[530] Примечания: 530

Там же. Ср. формулировку, прямо возвращающую к традиционному пониманию: «Каждое лицо обнаруживает себя в каких-то посторонних, как бы случайных мелочах, но эти внешне незначительные бытовые мелочи всегда даны в таких моментах и пунктах, которые явно указывают на их общий смысл» (там же. С. 353).

[531] Примечания: 531

Кугель Л. Р. Указ. соч. С. 135.

[532] Примечания: 532

Old Gentleman. Театральный альбом // Россия. 1901. 24 февраля. № 658.

[533] Примечания: 533

Городецкий Д. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Огонек. 1904. № 29. С. 227.

Другое — о соединении в этом одном потоке бытового и судьбоносного: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»[534]. Однако Чехов вовсе не хотел сказать: в том, что люди «едят, пьют, волочатся» и (добавим третью излюбленную цитату) «носят свои пиджаки» («Чайка»), — драма и трагизм. Он говорил только: в это время складывается их судьба. Быт — не какой-то специальный источник и не особая причина драматизма, а составная неустранимая часть жизни, и совсем не обязательно трагичная или минорная. Против такой односторонней трактовки Чехов протестовал: «…я пишу жизнь… Это серенькая, обывательская жизнь… Но это не нудное нытье. Меня то делают плаксой, то скучным писателем… А я написал несколько томов веселых рассказов…»[535] Вещи, бытовые ситуации точно так же сопровождают и наполняют жизнь, в которой «слагается счастье»,

[534] Примечания: 534

Арс. Г. <Гурлянд И. Я.> Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. С. 521.

[535] Примечания: 535

Карпов Евг. Две последние встречи с Чеховым // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 575–576.

как и жизнь, в которой явно не выражено ни то, ни другое: «Почему не дать картин обыденной жизни, которые вызовут не смех или слезы, а просто раздумье, анализ житейских явлений?»[536]

Чеховскому изображенному быту вообще сильно досталось в литературоведении. Туркины («Ионыч») всегда так осуждаются за то, что у них «в кухне стучали ножами и пахло жареным луком», а Ольга Семеновна («Душечка») за то, что за воротами ее дома пахло «борщом и жареной бараниной или уткой», — как будто сами критики не едят ни котлет с луком, ни борща. С этой точки зрения образцовым героем должен выглядеть Орлов из «Рассказа неизвестного человека», не терпевший кухни, кухонной посуды и вообще атрибутов семейного очага, оскорблявших «его вкусы как пошлость».

Рисуемый Чеховым быт не осуждается и не эстетизируется. Он разнолик, и присваивать ему однозначный предикат значило бы видеть у Чехова «направление» и «тенденцию» — худшее, что, по его мнению, может быть у писателя.

У Чехова нет логической подчиненности изображенной обстановки некоей главной посылке,

---

[536] Примечания: 536

Слова Чехова в передаче Л. Б. Яворской // Новости и биржевая газета. 1904. 31 августа. № 240.

даже если эта посылка могла бы быть сформулирована так широко, как «неустроенность жизни», «пошлость мелочей», «драматизм будней». Когда б такая подчиненность была, если бы начинающего прозаика и драматурга, а потом и признанного мастера неостановимая тяга к запечатлению рождающегося потока жизни приводила лишь к идеям «хмурости», «серых буден», «скуки жизни», обличению «грубой, пошлой действительности» или каким-либо другим, приписываемым Чехову разными эпохами, то его прозу постигла бы участь прозы «артели восьмидесятников», а драматургию — судьба пьес его современников, из которых ничьи, даже самого талантливого из них, Л. Андреева, не остались литературно и театрально живыми.

Чеховское видение — это пристальный интерес к человеку во всех слагаемых его бытийности, не образующих однозначно определимого целого, — слагаемых духовных и материальных, субстанциальных и второстепенных, предопределенных и возникающих спонтанно в случайностном потоке бытия.

5

Ко времени чеховского дебюта в большой литературе традиционным был сюжет, в основе которого лежат события из жизни героя, отобранные по принципу их значимости для проявления (становления) его личности, — столкновение с идейными антагонистами, положение «человека на рандеву», острая общественная ситуация.

У Чехова ничего этого нет. Стремясь в идеале к сюжету, изображающему, как «Иван Иванович женился на Марье Ивановне», Чехов проявлял большую заботу о том, чтобы уже сами фабулы не казались подобранными, а их сюжетное построение специально организованным. Подобные вещи очень мало беспокоили Гончарова, Тургенева, Достоевского, Толстого.

Может быть, поэтому так далеки были ему мифологические и библейские сюжеты с их изначальной выбранностью и заведомой отчетливой целеположенностью.

Тем любопытней поглядеть, что сделал Чехов с подобным сюжетом, единственный раз к нему обратившись — в рассказе «Студент» (1894). К тому же известно, что рассказ этот был ценим

автором выше всех прочих своих прозаических сочинений.

События, о которых идет речь, — последняя земная ночь Иисуса, Тайная вечеря, поцелуй Иуды, отречение апостола Петра, — многократно воплощены в мировом искусстве. В рассказе Чехова эта роковая ночь всплывает в сознании героя в связи с очень конкретной ситуацией: вечером в Страстную пятницу он подходит к костру. «– Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, — сказал студент, протягивая к огню руки. — Значит, и тогда было холодно. Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь!»

Евангельская история излагается с некоторыми добавлениями. Но это не та традиция художественного распространения краткого библейского эпизода, когда он становится канвой для обширного исторического повествования (Н. С. Лесков, П. П. Гнедич, А. И. Куприн, Д. С. Мережковский, Т. Манн, М. А. Булгаков). Чеховское изложение занимает места не больше, чем у каждого из евангелистов. Добавления минимальны. Прежде всего описывается душевное и физическое состояние Петра: «истомился душой, ослабел», «изнеможенный, замученный тоской

и тревогой <…> не выспавшийся», «предчувствуя, что на земле произойдет что-то ужасное», «смутился». Другие добавления — тоже конкретизация ситуации, уже предметная, внешностная: «взглянув издали на Иисуса», «и все работники, что находились около огня, должно быть, подозрительно и сурово поглядели на него», «тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания…».

В этой реально-бытовой конкретизации как возникновения самих евангельских событий в сознании героя, так и их содержания не было бы ничего необычного, если бы они понимались как некий рядовой исторический эпизод. Но это не так — герой, студент духовной академии, естественно, расценивает их как нечто «страшное», «ужасное» из происходившего на земле. И однако, при всем том трагическое событие привязано к обыденной ситуации, простым ощущениям.

Впервые на близость элементов чеховской поэтики и Библии проницательно указал И. Е. Репин: «А какой язык! — Библия!» (Письмо к Чехову от 13 декабря 1897 г. — 9, 504). (Позже влияние на язык писателя других церковных текстов — литургических — отмечал А. Б. Дерман — см. гл. VII, § 8.) Простота и естественность

сочетания бытового и высокого, частного и всемирного — те черты общебиблейской поэтики, к которым тяготел Чехов. Но большая близость ощущается к ветхозаветному мировосприятию с его природностью, космической и находящейся рядом, с его стадами, ослами и верблюдами. Герой Достоевского, созерцая далекие, «чуть приметные» юрты кочевников, воспринимает это как иную действительность, где «жили другие люди» и где «как бы само время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» («Преступление и наказание»). Чехов все это видит в реальности, изображая своих современников среди первозданной безграничной степи с ее овцами, волами, колодцами, корчмой, где живут Моисей и Соломон, где торгуют шерстью — ветхозаветным руном.

Во время работы над «Степью» написан рассказ «Без заглавия» (конец декабря 1887 г.), где Чехов с легкой усмешкой изображает столкновение христианства в его высшем проявлении — монашестве — с полнотой и многообразием мира, и этого столкновения монахи не выдерживают. Прослушав вдохновенную филиппику старика-настоятеля, в которой он, «гневно потрясая руками, описал конские ристалища, бой быков,

театры, мастерские художников», «красоту зла и пленительную грацию отвратительного женского тела», все монахи в ту же ночь «бежали в город».

От ветхозаветной природности нити протягивались к пантеизму, что сразу заметили современники: «Г. Чехов по самой натуре своей — пантеист-художник. Для него в мире нет ничего недостойного искусства. Все сущее интересно уже потому, что оно есть, и все может быть предметом художественного воспроизведения»[537]. Д. С. Мережковский, считая, что Чехов обладает «мистическим чувством природы и бесконечности», вместе с тем отмечал, что оно сочетается у писателя «с трезвым здоровым реализмом, с гуманным отношением к самым обыкновенным, серењким людям»[538], с пониманием «бытовой стороны жизни»[539]. В негативной форме сход-

[537] Примечания: 537

Р. Д. <Дистерло Р. А.> Новое литературное поколение // Неделя. 1888. № 15. 10 апреля. Стб. 484. Характерна ироническая реакция на эту статью Чехова: «Итак, мы пантеисты! с чем Вас и поздравляю» (И. Л. Леонтьеву-Щеглову, 18 апреля 1888 г). «Фирму и ярлык» применительно к себе он не мог принять даже в таких широких формулировках.

[538] Примечания: 538

Мережковский Д. Старый вопрос по поводу нового таланта // Северный вестник. 1888. № 11. С. 85.

[539] Примечания: 539

Там же. С. 81.

ные мысли высказывались Е. С. Щепотьевой в рецензии на «Степь»: «Вообще трудно сказать даже, ради чего написана эта вещь и кто к чему пристроен в ней — люди к природе или природа к людям, потому что в отношении и к той, и к другим автор соблюдает совершенно одинаковую, однообразную и „скучную“ манеру письма»[540].

Равновнимательность отношения к природе, людям, их вещному окружению, их обыденной жизни делает значимым рядовой эпизод этой жизни, который в мире Чехова становится ее главным репрезентантом. Подобно фабуле в целом, отдельные составляющие ее эпизоды не созданы и не подобраны. Как и у его протагонистов 60-80-х годов (см. гл. II, § 4–5), они обычны, ординарны: нечаянная встреча в лавке, в церкви, в театре, на кладбище, у врача; обед дома, в трактире, в ресторане, в степи; разговор по поводу письма, отъезда, экзаменов, денежных вопросов вперемежку с обсуждением служебных дел.

У Чехова нет традиционных ситуаций, где герои без помех могут выговориться или скрестить

---

[540] Примечания: 540

Библиографический отдел. (Периодические издания) // Русская мысль. 1888. № 4. С. 209. Авторство установлено в ст.: *Долотова Л.* М. Чехов и «Русская мысль». (К предыстории сотрудничества в журнале) // Чехов и его время. М., 1977. С. 270–273.

оружие в споре, выявить себя до конца. Этому препятствуют гости, случайные посетители, покупатели, уличные происшествия, набежавшая туча, позднее время. В «Учителе словесности» герои горячо спорят, психолог ли Пушкин. Спор разгорается, в него вступают новые участники. Но в кульминационный момент герою положил «на колени голову и лапу» большой пес Сом, из-под стула стала рычать злобная Мушка («ррр… нга-нга-нга»), а потом «пришли гостьи-барышни, и спор прекратился сам собой». Герой хочет сказать своей невесте, «как он ее любит, но в передней находился отец Андрей, вошла горничная» («Невеста», первая редакция, 10, 276). Ивану Иванычу («Человек в футляре») не удается рассказать еще одну «поучительную историю», так как «пора спать». Надежда Федоровна из «Дуэли» произносит в купальне монолог перед своими собеседницами, «чтобы поднять себя в их мнении»: «– У меня и у мужа столько знакомых <…> Но, к сожалению, его мать, гордая аристократка, недалекая…» На этом монолог прерывается: «Надежда Федоровна не договорила и бросилась в воду». Правда, потом, в воде, она продолжает говорить, но тема прервалась безвозвратно.

«Неотобранность» эпизодов связана с конкрет-

ностной индивидуальностью предметного и словесного наполнения каждого из них.

В литературной традиции обобщенная характеристика повседневной жизни тяготеет к обобщенной же ее рисовке. «Брачная жизнь Алексея Абрамовича потекла как по маслу; на всех каретных гуляньях являлась его четверня и блестящий экипаж и пышущая счастьем чета в этом экипаже. Их, наверное, можно было встретить и в Сокольниках 1 мая, и в Дворцовом саду в Вознесенье, и на Пресненских прудах в Духов день, и на Тверском бульваре почти всякий день. Зимой ездили они в собрание, давали обеды, имели абонированную ложу» (А. И. Герцен. «Кто виноват?»).

В чеховской «Попрыгунье» тоже рисуется жизнь молодых супругов и даже оценивается тем же выражением: «Молодые супруги были счастливы, и жизнь их *текла как по маслу».* И начало самой характеристики тоже выглядит обобщенно: «Ежедневно, вставши с постели часов в одиннадцать, Ольга Ивановна играла на рояли <…>. Потом, в первом часу, она ехала к своей портнихе. <…> От портнихи Ольга Ивановна *обыкновенно* ехала к какой-нибудь знакомой актрисе…» Но уже в сообщении о портнихе слы-

шится отзвук конкретной реплики: «...выходили просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта». Дальше нейтрально-обобщенный стиль нарушается еще больше — насыщающая его несобственно-прямая речь отражает включающиеся живые голоса реальных лиц и ситуаций: «И везде ее встречали весело и дружелюбно и уверяли ее, что она хорошая, милая, редкая...»[541]

6

В прижизненной чеховской критике прочно установилось мнение, что в произведениях писателя «ничего не происходит». Это, конечно, не так: в его рассказах есть смерти, убийства и самоубийства, измены и разлуки, во всех пьесах, кроме последней, звучат выстрелы. Но мнение это, как вообще все устойчивые мнения о манере писателей, имеет под собою вполне реальные основания.

Первая причина в том, что чеховские события в большинстве своем нерезультативны — после всех этих происшествий, долженствующих, ка-

[541] Примечания: 541

Подробно о речевом и эпизодно-сюжетном строении этого рассказа см.: Чудаков А.П. Стиль «Попрыгуньи» // Литературный музей А. П. Чехова: Сб. статей и материалов. Вып. III. Ростов н/Д, 1963. С. 37–64.

залось бы, в корне изменить жизнь героев, все остается по-прежнему: событие ничего в ней не изменило.

Вторая причина — в специальной организации сюжетного материала, направленной на то, чтобы в случае событий результативных погасить само ощущение нарушенности ровного течения жизни, затушевать впечатление того, что нечто произошло.

Существенное событие в дочеховской традиции обычно тем или иным образом подготавливается.

В 20-х и даже уже в 40-х годах XIX века такие предуведомления нередко развернуты: автор давал едва ли не конспект будущих событий — рудимент подробных названий глав старого европейского романа. В упоминавшемся романе Герцена повествователь заранее говорит о грядущих переменах в жизни героя, даже кратко раскрывая причины и их связи с его характером: «Вышло иначе. Жизнь нежного и доброго юноши, образованного и занимающегося, каким-то диссонансом попала в тучную жизнь Алексея Абрамовича и его супруги, — попала, как птица в клетку. Все для него изменилось, и можно было предвидеть, что такая перемена не пройдет без

влияния на молодого человека…»

Подробные программные предуведомления постепенно уходят, но сами сюжетные сигналы об ожидаемых переменах останутся в прозе XIX века надолго. В тургеневском «Муму» повествователь предупреждает об обоих главных событиях в судьбе Герасима — истории с Татьяной и обнаружении барыней собаки: «Так прошел год, по окончании которого с Герасимом случилось небольшое происшествие», «Как вдруг произошло одно неожиданное обстоятельство, а именно…»

Такие сигналы находим у писателей самой различной направленности и самого разного художественного уровня.

«Наконец выпал-таки случай, по которому оба эти старика сделались отъявленными врагами» (С. Т. Славутинский. «Мирская беда». — В его кн. «Повести и рассказы». М., 1860). «Полковник успокоился. События, однако, приняли иной, неожиданный оборот» (Г. П. Данилевский. «Беглые в Новороссии» (1862). — Соч. Т. I. СПб., 1902). «– Ну, а теперь я и другими господами займусь! — сказал Павел с мрачным выражением в лице, и действительно бы занялся, если бы новый нравственный элемент не поглотил всей души его» (А.

Ф. Писемский. «Люди сороковых годов», 1869).

В «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова предварены оба решающих момента фабулы — первое и последнее убийства, совершенные героиней: «Тем Борис Тимофеич и порешил; но только это решение его не состоялось» (гл. IV). «Появление этих двух женщин в одной соединенной партии с Сергеем и Катериной Львовной имело для последней трагическое значение» (гл. XIII).

У Чехова находим всего несколько случаев традиционного предуведомления — в «Палате № 6», «Ариадне» (1895) и еще в нескольких рассказах, причем иногда оно носит юмористическую окраску («Чёрту, конечно, такая идеальность не понравилась, и он не преминул вмешаться». — «Отрава», 1886) или имеет характер «ложного» сюжетного сигнала. «На обратном пути ему пришлось пережить маленькое приключение» («Поцелуй», 1887). «А что потом было? А потом — ничего» («Рассказ госпожи NN», 1887). «Маленькое приключение» первого рассказа оказывается главным событием бесцветного существования героя, а в «ничего» второго уместилась целая жизнь героини.

Обычно же в чеховских рассказах нет не только прямых указаний на значимость события для

последующего, но делается все, чтобы его ввод выглядел незаметно и немногозначительно.

Лаевский («Дуэль») несколько дней собирается прочесть Надежде Федоровне письмо о смерти ее мужа, но отдает его все же как-то вдруг, потому что «случайно <…> нащупал у себя в кармане». В «Черном монахе» возникшее чувство Коврина к Тане мотивируется только что произошедшей встречей с черным монахом, давшей ему ощущение неземного счастья: «Я только что пережил светлые, чудные, неземные минуты». Но говорит он о своих чувствах и делает формальное предложение, когда его ищут, видимо, затем, чтобы позвать обедать: «Навстречу по парку шла Таня. На ней было уже другое платье.

— Вы здесь? — сказала она. — А мы вас ищем, ищем…»

В рассказе «Следователь» (1887) героя давно мучит загадочная история смерти жены, он говорит об этом доктору, тот высказывает предположение о самоубийстве. Финал показывает, что на последующую жизнь следователя влияние этой «проклятой мысли» будет велико. Но при каких обстоятельствах все это он рассказывает? Собеседников свела служебная надобность — «в один хороший весенний полдень» они едут в бричке

на вскрытие.

Если рассказ в рассказе (каким и является «Следователь») рассматривать как частный случай сюжетно-событийного ввода, то у Чехова включение такого рассказа в обрамляющий текст целиком подчиняется принципу непреднамеренности.

Герой «Пассажира 1-го класса» (1886) подымает важные вопросы общественного признания, научной, инженерной деятельности. Но начинается цепь его рассуждений с послеобеденной необязательной и не предвещающей ничего серьезного болтовни: «Блаженныя памяти родитель мой любил, чтобы ему после обеда бабы пятки чесали. Я весь в него, с тою, однако, разницею, что всякий раз после обеда чешу себе не пятки, а язык и мозги. Люблю, грешный человек, пустословить на сытый желудок. Разрешите поболтать с вами?» Макар Тарасыч из рассказа «В бане» (1885) свои истории рассказывает, лежа на верхней полке и работая веником. «Рассказ старшего садовника» (1894) возникает в связи с замечанием купца о недостаточной строгости наказаний, которое услышал садовник Михаил Карлович. Так же спровоцирован рассказ инженера в «Огнях». История в «Бабах» (1891) начинается с того, что

хозяин постоялого двора заинтересовался Кузькой, а проезжий стал рассказывать, откуда тот «у него взялся». Алехин («О любви», 1898) излагает свою историю, замечал современный критик, «воспользовавшись случайным поводом»[542]. В связи с таким же поводом рассказана история Беликова в «Человеке в футляре» (1898).

Отличие от традиции отчетливо вырисовывается при сравнении чеховского приема с тем, как вводится рассказ в рассказ у такого классического представителя этой формы, как Тургенев. Чаще всего выступление рассказчика у него вообще никак не мотивируется: традиционно-литературно заранее предполагается, что оно заслуживает внимания уже самим фактом своего письменного закрепления. «Мне было тогда лет двадцать пять, — начал Н. Н., — дела давно минувших дней, как видите» («Ася»). «…Да, да, — начал Петр Гаврилович, — тяжелые то были дни… и не хотелось бы возобновлять их в памяти… Но я дал вам обещание; придется все рассказать. Слушайте» («Несчастная»). «…Мы все уселись в кружок — и Александр Васильевич Ридель <…> начал так: — „Я расскажу вам, господа, историю, случившуюся

[542] Примечания: 542

Измайлов А. Литературное обозрение // Биржевые ведомости. 1898. 28 августа. № 234.

со мной в тридцатых годах…“» («Стук… стук… стук!..»). В других случаях, напротив, заранее говорится, что данная история интересна и поэтому предлагается читателям («История лейтенанта Ергунова»), что будущие слушатели заинтересовались некими лицами, и в ответ излагаются их биографии («Три портрета»). Иногда вставная новелла призвана раскрыть определенную мысль — например, «описать какую-нибудь необыкновенную личность», рассказать нам свою встречу с «замечательным человеком» («Андрей Колосов»), описать необычные происшествия («Собака») или показать, что в реальной жизни встречаются типы Шекспира («Степной король Лир»). Общее у этих видов ввода событий то, что выбранность, литературность, условность всех ситуаций нисколько не скрывается, а даже обнажается. У Чехова же она всячески затушевывается.

Это относится к событиям всех типов и рангов. Справедливо замечает К. Поморска, что в «Душечке» (1898) «смерть и брак, т. е. элементы, которые в традиционном наборе ситуаций воспринимались как маркированные, функционируют как несущественные, то есть немаркированные элементы. Причина этого в том, что такие моменты приравниваются теперь к любой форме ухода или

появления и, таким образом, они лишены своей специальной, динамической функции»[543]. Кроме того, как правило, сообщение даже о трагическом событии занимает очень малое повествовательное пространство, умещаясь в нескольких словах и не только не равняясь в этом с другими событиями, но открыто им уступая. Меньшая длительность сосредоточения на факте затушевывает его значительность.

7

Конец – то, что само по необходимости или по обыкновению следует за другим, после же него нет ничего другого.

Аристотель

На протяжении всего литературного пути Чехова в той или иной мере сопровождал упрек в «недоговоренности», «незавершенности», «незаконченности», «случайности» концов его рассказов. Приведем несколько таких суждений (из общего огромного их количества) о разных произведениях писателя.

---

[543] Примечания: 543

Pomorska K. The legacy of the OPOJAZ // Russian Literature. XIV. 1982. № 3. P. 236–237.

О «Степи»: «И тут-то, на самом, так сказать, интересном месте, автор обрывает. Это возбуждает и чувство сожаления, и досады»[544].

О «Скучной истории»: «Эти „очерки“ и „отрывки“ <…> в минуту непреодолимых затруднений, когда автор чувствует, что из ничего и не выйдет ничего, могут быть завершены точкой или многоточием, а там читатель уж сам пусть ломает голову, какая судьба постигла бы героев и героинь „очерка“ или „отрывка“, если бы он не был внезапно оборван без всякой видимой причины… „Скучная история“ — это и „очерк“ и „отрывок“ одновременно»[545].

О «Лешем»: «Никакой, решительно-таки никакой фабулы в пьесе г. Чехова нет, а в силу этого нет и никакой законченности»[546].

О «Черном монахе»: «Конец героя имеет несколько случайный характер. Очень может быть, что с медицинской точки зрения он неизбе-

---

[544] Примечания: 544

Долинин Ф. К. Журнальные заметки // Новое обозрение (Тифлис). 1888. 30 марта. № 1476.

[545] Примечания: 545

Н. Ч. Тщетные потуги психологического анализа // Южный край (Харьков). 1889. 6 декабря. № 3070.

[546] Примечания: 546

К. Московские театры // Новости и биржевая газета. 1890. 7 января. № 7.

жен <...>. Но к центру рассказа — к психической болезни Коврина, к черному монаху — он имеет слишком отдаленное отношение»[547].

О «Трех годах»: «Автор <...> внезапно прерывает свой рассказ, как говорится, ни на чем, на загадочном восклицании героя „поживем — увидим“, и читатель остается в недоумении; ему самому предоставляется угадать, что должно последовать далее»[548].

О «Даме с собачкой»: «Этот рассказ — отрывок, он даже ничем не заканчивается, и его последние строки только наводят на мысль о какой-то предстоящей жестокой драме жизни»[549].

Явление было слишком непривычно; случалось, что один и тот же критик оценивал его в разное время противоположным образом. В. П. Буренин, откликаясь на первые суждения такого рода, относящиеся еще к ранним рассказам Чехова, писал с обычной своей резкостью (по

---

[547] Примечания: 547

Д. М. Журнальные новости // Русские ведомости. 1894. 24 января. № 24.

[548] Примечания: 548

Скабичевский А. Литературная хроника // Новости и биржевая газета. 1895. 20 апреля. № 107. Ср. отзыв Лейкина о «Трех годах»: «Хорошо. Но, по-моему, Вы не кончили рассказа. Это только первая часть повествования» (9, 462).

[549] Примечания: 549

Андреевич <Соловьев Е. А.>. Книга о Максиме Горьком и А. П. Чехове. СПб., 1900. С. 239–240.

поводу рассказа «Агафья»): «Критика требует, чтобы автор непременно выяснил, как встретил муж Агафью: „убил он ее или прибил, выругал, простил?“ Очевидно, критике хочется, чтобы была изображена супружеская потасовка или примирение во вкусе современного реализма — тогда рассказ был бы „закруглен“ по всем требованиям рутины. Правда, тогда бы он не произвел на читателя того впечатления, какое производит теперь, и драматический его оттенок заменился бы оттенком водевильным, утратил бы характер жизненной сцены и приобрел характер пошлого анекдота. Но зато автор угодил бы „развитым“ вкусам теперешней критики!»[550] Однако, разбирая через тринадцать лет «Даму с собачкой», Буренин встает как раз на позиции этой критики, с тою же энергией осуждая отсутствие завершенного конца: «На этом роковом вопросе Чехов круто прерывает рассказ, хотя собственно тут-то ведь и начинается драма, если это действительно драма, а не водевиль»[551].

---

[550] Примечания: 550

Буренин В. Критические очерки. Рассказы г. Чехова // Новое время. 1887. 25 сентября. № 4157.

[551] Примечания: 551

Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1900. 25 февраля. № 8619.

Теоретически позицию современной критики обосновывал В. А. Гринмут в рецензии на повесть Чехова «Три года», иронизировавший над «новыми» воззрениями, приветствующими литературу, где читатель познакомился с рядом лиц, «узнал случайно кое-какие черты их жизни и характера, присутствовал при развязках каких-то старых драм и при завязках новых» и затем внезапно оставил всех этих людей. Критик говорил о «вечных» правилах, гласящих, «что каждое произведение искусства должно иметь начало и конец. <…> Нарушать их безнаказанно никому не удастся, как бы даровит он ни был. Не мог их безнаказанно нарушить и г. Чехов»[552].

Отношение к этой стороне чеховской поэтики менялось медленно, и самые положительные отзывы звучали очень сдержанно. Процитировав концовку «Дамы с собачкой», А. А. Измайлов писал: «Проследить предстоящую драму или идиллию автор уже не считает своей задачей»[553].

Завершенность рассказов Чехова — это не фи-

---

[552] Примечания: 552

W. Летопись современной беллетристики // Русское обозрение. 1895. № 5. С. 447–448.

[553] Примечания: 553

Измайлов А. Литературное обозрение // Биржевые ведомости. 1900. 9 января. № 9.

нал событийного ряда и не исчерпанность судьбы персонажа; его концы не имеют венчающего, разрешающего значения, которого требовала от них критика. Сам Чехов связывал их со своими «маленькими» (то есть ранними) рассказами и называл «фейерверочными», подчеркивая этим внезапность, неожиданность «обрыва» (III, 47). Посылая в «Новое время» рассказ «Княгиня», Чехов писал: «Черт с ней, она мне надоела: все время валялась на столе и напрашивалась на то, чтоб я ее кончал. Ну и кончил, но не совсем складно» (III, 168). Рассказ завершается сценой отъезда княгини: «Когда экипаж покатил к воротам, потом по пыльной дороге мимо изб и садов, мимо длинных чумацких обозов <…> она все еще щурилась и мягко улыбалась. Она думала о том, что нет выше наслаждения, как всюду вносить с собою теплоту, свет и радость <…>. Из-под колес валили облака пыли, уносимые ветром на золотистую рожь <…>». Этот «не совсем складный» конец, однако, типично чеховский — с отъездом, размышлениями героя, пейзажем: «Было слышно, как пели жаворонки, как звонили в церкви. Окна в фабричных корпусах весело сияли, и, проезжая через двор и потом по дороге к станции, Королев <…> думал о том времени, быть может,

уже близком, когда жизнь будет такою же светлой и радостной, как это тихое воскресное утро <...>» («Случай из практики»). Сравним также, например, концовки рассказов «Бабье царство», «Убийство», «В родном углу», «Печенег», «На подводе», «По делам службы» и др.

Возможность «обрыва» нити повествования в чеховских рассказах связана с тем, что его более или менее крупные рассказы и повести строятся по принципу соединения относительно самостоятельных частей или глав. Некоторые рассказы, например такие, как «На Святках» или «Красавицы», вообще состоят из совершенно самостоятельных частей с типичными «оценочными» их концовками («И хлестнул по лошади»; «Знакомый кондуктор вошел в вагон и стал зажигать свечи»). Но и в других рассказах главы, как правило, событийно мало связаны друг с другом, последующая не развивает предыдущую и не надстраивается над нею («Три года», «Мужики», «Новая дача», «В овраге»). Об этом тоже много — в осуждающем тоне — писала критика. «Скучная история» — множество «ничем между собою не связанных сцен»[554], «Мужики» — «скорее

[554] Примечания: 554

Н. Ч. Тщетные потуги психологического анализа // Южный край (Харьков). 1889. 6 декабря. № 3070.

ряд художественно исполненных сцен и только»[555]. О «Степи» писали, что она «слеплена» из самостоятельных отрывков и что из всякого можно сделать отдельный рассказ. Ее автор тоже считал, что «каждая отдельная глава составляет особый рассказ» (II, 173) и что «Степь» «похожа не на повесть, а на степную энциклопедию» (II, 185) — то есть на нечто состоящее из самостоятельных частей. Роман, который писал Чехов, состоял, по его собственным словам, из «отдельных законченных рассказов» (III, 177), что потом позволило ему опубликовать некоторые из них в виде самостоятельных произведений. Однако самостоятельность глав в рассказах не предполагает их событийной завершенности — концовки глав своей открытостью сходны с финалами целых рассказов.

Сходны также начала глав с началами целых произведений: «Послышались аплодисменты. Это молодой человек кончил играть» (начало второй главы «Именин»). «Послышался стук лошадиных копыт о бревенчатый пол; вывели из конюшни сначала вороного Графа Нулина…» (начало «Учителя словесности»).

---

[555] Примечания: 555

П-в В. А. П. Чехов и его мужики // Волжский вестник (Казань). 1897. 5 июня. № 137.

Поскольку рассказ не имеет разрешающего и завершающего конца, он может быть продолжен. К напечатанным в 1889 году «Обывателям» была в 1894-м добавлена вторая часть — тоже, впрочем, опубликованная сначала отдельно. Существенно, что при соединении этих разновременных произведений не понадобилось ни изменения концовки первого, ни начала второго, ни дополнительных скреп — сам способ связи частей у Чехова допускал не прилаживанье, но свободный стык. Точно так же свободно должны были присоединяться десятая и одиннадцатая главы к девяти, составляющим повесть «Мужики» (так называемое продолжение). Возможно, впрочем, что эти две главы уже существовали в момент публикации повести, но автор оборвал по каким-то причинам ее на девятой главе. Все это тоже может свидетельствовать о новом отношении к завершенности. Чеховское построение сюжета можно определить как свободно-присоединительную, не завершенную в традиционном смысле композицию.

Открытые финалы (А. Г. Горнфельд) чеховских рассказов — одно из средств создания «эффекта неотобранности». Рассказ с завершенной фабулой выглядит как период из жизни героя, специально

выбранный — с более или менее явной целью. Развязка («конец») объясняет и освещает — часто совсем новым светом — все предшествующие эпизоды. По сравнению с таким рассказом рассказ Чехова, кончающийся «ничем», предстает как отрезок из жизни героя, взятый непреднамеренно, без выбора, независимо от того, есть ли в нем показательная законченность или нет, как любой сегмент со всем его — и существенным, и случайным — содержанием. Фабула и сюжет рассказа или драмы Чехова подчинены тому, что изображенный отрезок жизни не «вырезан» из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохранены, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за границы, обозначенные первой и последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет «концов» — он непрерывен.

8

Очерк принципов построения сюжетно-фабульной сферы чеховской художественной системы был бы неполон без хотя бы краткой характеристики важнейшей самостоятельной его стороны — использования поэтических принципов в этом построении.

Уже говорилось о неслучайности случайных деталей — в поэтическом смысле, об их роли во второй, «поэтической модели» (см. гл. III, § 8). Не повторяясь, отметим, что аналогичные явления обнаруживаются и на сюжетно-фабульном уровне.

В цепочку «своих» поэтических смыслов включаются «лишние» эпизоды на пожаре в «Мужиках», в рассказе «Убийство». То, что в одной из сцен в начале «Моей жизни» лампочка коптила, с фабульной точки зрения достаточно нейтрально. Но то, что при этом неверном свете «старые костыли на стенах глядели сурово и тени их мигали», дает добавочную эмоциональную окраску эпизоду и делает его значительным — в другом отношении.

Современница Чехова, высоко оценивая «Три сестры», записывала после спектакля: «Одно только для меня необъяснимо: зачем был в пьесе пожар? Он никакого отношения к драме не имеет»[556]. Это действительно так. А. И. Роскин писал, что пожар «никак не влияет на ход внешнего действия. Погорел дотла Федотик, едва не сгорел дом Вершининых, но для общего течения драмы

[556] Примечания: 556

Записи о Чехове в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой // Литературное наследство. Т. 87. М., 1977. С. 311.

эти события имеют такое же ничтожное значение, как и пожар в доме каких-то Колотилиных, о котором упоминает Ольга»[557]. Но, как хорошо объяснил он же, пожар является «средством оттенить» состояние возбуждения, тревоги[558].

В «Даме с собачкой» есть такой внефабульный эпизод: «Подошел какой-то человек — должно быть, сторож, — посмотрел на них и ушел. И эта подробность показалась такой таинственной и тоже красивой. Видно было, как пришел пароход из Феодосии, освещенный утренней зарей, уже без огней.

— Роса на траве, — сказала Анна Сергеевна после молчания.

— Да. Пора домой».

Первая подробность поэтической и таинственной названа самим автором. Вторая, пауза и реплика Анны Сергеевны не объяснены. Но несомненно, что они включаются в тот же поэтический контекст. Особенно много таких эпизодов (и не только «поэтических», а вообще создающих особую прерывистую цепочку смыслов) в чеховских драмах.

---

[557] Примечания: 557
Роскин А. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959. С. 395.

[558] Примечания: 558
Там же.

Все эти эпизоды полны смысла и значения в системе других — поэтических — координат. Но, как и в предметной сфере, символические эпизоды не явлены открыто, как таковые — они даны в оболочке обыденно-бытовой, внешне выглядят как неотобранные, подчиняясь основному, доминантному принципу чеховской художественной системы.

Глава пятая
Внутренний мир
1

Душа людская скрыта от нас – нам не дано проникнуть взглядом за крахмальную манишку; потому мы ограничимся тем, что послушаем разговоры нашего героя и последим за его передвижением.

О. Генри

Литература ближайших предшественников Чехова — шестидесятников впервые в широких масштабах изобразила человеческую «толпу», не «представителей», а «всех» рядовых многомиллионной армии, показанных принципиально не выборочно, а подряд, когда объектом становится всякий встречный мужик на степной дороге, сельской улице, ярмарке, в трактире, в кабаке, в лавке, любой купец, дворник, дьячок, мелкопоместный, обитатель «нор и трущоб» — один из многих, со всеми атрибутами своего сословия, профессии, быта.

В обрисовке героя, особенно его внутреннего мира, литература шестидесятников часто несо-

вершенна. Но несомненно значение их опыта в изображении «массового» человека для литературы XIX века в начале того ее пути, который привел к «среднему» человеку Чехова как к одному из центров его художественного мира.

Среди тех импульсов, которые сыграли свою роль в изображении «невыделенных» чеховских персонажей, очевидно, свое место принадлежит и юмору — его установке, его праву «на одинаковое обхождение с лицами самого разного калибра и нравственного уровня»[559].

Сценка 70-80-х годов восприняла у шестидесятников прежде всего, как у нее это обычно бывало, наиболее резко бросающиеся в глаза черты — изображение человека той или иной среды в его внешнесоциальных признаках. Как в описании мира предметного ей было достаточно знака вещи, а в изображении событийного — знака ситуации, так в изображении человека она раньше всего иного обозначала его социальную принадлежность. Излюбленным способом был метонимический. *«Поношенное пальто* заговорило смело и решительно <...> — Что такое случилось? — спросил я близ стоявшую *чуйку*»(В.

[559] Примечания: 559

Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Т. II. СПб., 1879.

Зиновьев. «Промышленники». — «Петербургский листок», 1886, 15 декабря, № 181). «Это што же такое, господа!.. — с изумлением заговорили бекеши и шубы» (Н. И. Наумов. «Как аукнется, так и откликнется. Сцены». — «Русское богатство», 1879, вып. I). «*Pince-nez* идет жаловаться капитану <...>. — Патаму — народ нешлифованный, ну и все... такое... — замечает откуда-то взявшаяся чуйка» (В. Н. Андреев-Бурлак. «Волжские сцены. На пароходе». — В его сб. «На Волге. Повести и рассказы». СПб., 1881).

Подобные метонимии Чехов-гимназист мог найти в читаемой им газете родного города в 70-х годах, в разделе «Таганрогские типы» — «шуба», «палевые панталоны» («Азовский вестник», 1872, № 61). Эти обозначения в литературе 80-х годов были довольно распространены и употреблялись не только в сценке, но и в вещах очеркового типа: «*Шуба* остановилась и воззрилась на него...» (М. Альбов. «Диссонанс. Эскиз». — В его кн. «Повести и рассказы». СПб., 1888).

Такое обозначение одновременно предполагает и совершенно определенный психологический «тип» — «броненосный» апраксинский купец, модная барыня, молодой «саврас» и тому подобное, — обладающий устойчивым набором

как внешнефизических, так и психологических свойств. В ранних рассказах Чехов иногда прибегал к метонимическому способу обозначения персонажей («рыжие панталоны», «ситцевое платье», «бекеша», «толпа, состоящая из пьяных тулупов и кацавеек»).

Обозначение социального статуса персонажа было обязательным и давалось незамедлительно: «Потомственный почетный гражданин и первогильдейский купец Артамон Елизарович Синепупов хоронил свою супругу» (К. И. Бабиков. «Землетрясенье». — В его кн. «Тишь да гладь». М., 1873. Эта книга, по свидетельству М. П. Чехова, попала к Чехову в 1883 году в составе библиотеки Ф. Ф. Попудогло).

С подобных точных указаний начинаются десятки рассказов Чехова: «Муха средней величины забралась в нос товарища прокурора, надворного советника Гагина» («В потемках», 1886); *«Чиновник межевой канцелярии* Чудаков…» («Дачное удовольствие», 1884); «Отставной контр-адмирал Ревунов-Караулов…» («Свадьба с генералом», 1884); «У частного поверенного Зельтерского слипались глаза» («Гость», 1885).

Чехов очень рано отказался от узкой социальной детерминированности характера и внешних

признаков «типичности», но точное обозначение социальной принадлежности, дающееся обычно с первых строк рассказа, осталось у него навсегда, его находим в самых известных чеховских рассказах — «Черный монах» (1893), «Мужики», «На подводе» (1897), «Душечка» (1898), «Архиерей» (1902).

Если в принципах описания внешнего мира и сюжетно-фабульном плане Чехов мог что-то заимствовать у малой прессы, то в изображении мира внутреннего дело обстояло иначе.

Он не мог опереться на шаблонные мелодраматические описания чувств в повести и рассказе: «С раздирающим душу рыданием она кинулась к нему и замерла над его трупом» (В. Ларин. «В светлую ночь. Набросок». — «Волна», 1884, № 14). Ничего не мог взять Чехов и из натуралистического романа своего времени с его зачастую подробными, но аморфными психологическими описаниями.

Уже в ранние годы, писал С. Д. Балухатый, Чехов «создает первые опыты развернутых аналитических портретов на углубленной психологической основе»[560]. К ним Балухатый относит такие

[560] Примечания: 560

Балухатый С. Д. Ранний Чехов // А. П. Чехов: Сб. статей и материалов. Ростов н/Д, 1959. С. 28.

психологические этюды, как «Он и она», «Барон» (1882). Но опыты бесфабульного развернутого портрета не нашли у Чехова продолжения, как и попытки подробного «авторского» изображения психологии в ранних повестях («Цветы запоздалые», «Живой товар», 1882; «Драма на охоте», 1884). Непосредственное, открыто авторское вмешательство очень быстро шло на убыль как в сфере собственно повествовательной (исключение прямых оценок и возникновение объективного повествования), так и в сферах сюжетной и психологической.

В сценке, целиком сосредоточенной на явлениях внешнепредметного мира, непосредственное изображение внутреннего, за редчайшими исключениями, отсутствовало. Так, Лейкин, описывая «внешность», не углублялся «в психологические основы, на которых создается эта внешность»[561]. Внутреннее изображалось исключительно через наружные его проявления.

В самых ранних сценках Чехова находим некоторые приемы изображения внутреннего мира, близкие к общей традиции сценки — отсутствие прямого проникновения автора в сами душевные

[561] Примечания: 561

Введенский А. Современные литературные деятели. Н. А. Лейкин // Исторический вестник. 1890. Т. 40. № 6. С. 636.

переживания персонажа и изображение их через фиксацию внешних признаков, через поведение, через диалог. Но это было не заимствование, а скорее принятие условий жанра — во всех этих способах Чехов давал собственные оригинальные вариации. Многие из них вообще были лишь спровоцированы условиями жанра, а не взяты из готового.

В короткой сценке, ни слова не говоря о чувствах персонажа, Чехов может изобразить целую сменяющуюся их гамму. В «Хамелеоне» (1884) такие чувства, вызывающие и сопровождающие реплики героя, характеризуются исключительно при помощи его мимики, жестов, действий — причем очень немногих: «говорит Очумелов строго, кашляя и шевеля бровями»; «Сними-ка, Елдырин, с меня пальто»; «Надень-ка, брат Елдырин, на меня пальто»; «И все лицо его заливается улыбкой умиления»; «грозит ему Очумелов».

В задачи юмористической сценки входило подчеркнуть, выделить жест, выражение лица, подметить в них смешное, необычное, редкое, могущее удивить. Движения, мимика гротескно заостряются, их распространение на окружающие предметы гротеск усиливает: «Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его

искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сгорбился, сузился… Его чемоданы, и узлы, и картонки съежились, поморщились… Длинный подбородок жены стал еще длиннее…» («Толстый и тонкий», 1883).

Юмористика открывала возможности смелых сравнений, эпатирующих уподоблений: «Лицо его точно дверью прищемлено или мокрой тряпкой побито. Оно кисло и жалко; глядя на него, хочется петь „Лучинушку“ и ныть» («Двое в одном», 1883). Эти возможности Чехов использовал вполне; постепенно он все расширял сферу применения этого рода поэтики.

И вот уже в совсем не юмористических рассказах оказываются выглядящие грубоватыми сравнения влюбленной женщины с собакой, «которая делает стойку и с страстным нетерпением ожидает „пиль!“» («Пустой случай», 1886), а женщины, которую ударили, — с зарезанной птицею: «Она мерно замахала руками, как зарезанная утка лапками…» («Тяжелые люди», ред. 1886 г.). А вид «не помнящего родства» из рассказа «Мечты» (1886) изображается так: «Он весь дрожит, трясет головой, и всего его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили…»

Пристальность юмориста, вглядыванье пародиста и сатирика вошли в плоть и кровь чеховского видения и психологического изображения. Отмечаются самые мелкие, как будто незначительные, движения, жесты, выражающие чувство, сопровождающие высказывание. «Студент подошел к Евграфу Ивановичу, долго двигал губами и челюстями и начал…» («Тяжелые люди»).

Постепенно это развилось в необыкновенно изощренную технику «мимического» психологизма, был создан целый арсенал способов и приемов, могущих выражать уже не только сравнительно простые душевные движения героев «Хамелеона» или «Радости» (1883). Не случайно внешностные способы психологической рисовки Чехов избирает при изображении ситуаций щекотливых, чувств противоречивых: «Он покрутил в руке этот комок, помял, для чего-то оглянулся на монахов, опять помял. Бумажки и серебряные деньги, скользя меж пальцев, друг за дружкой попадали обратно в кошелек, и в руке остался один только двугривенный… Мельник оглядел его, потер между пальцами и, крякнув, побагровев, подал его матери» («На мельнице», 1886). «Повернувшись к нему спиной, она вытащила из портмоне четвертную бумажку, долго мяла ее в

руках и, оглянувшись на Лихарева, покраснела и сунула бумажку себе в карман» («На пути», 1886).

Достаточно рано Чехов обращается к регистрации бессознательных жестов, движений, выражающих душевные переживания опосредованно, причем переживания смутные, неясные, трудноопределимые: «В немом отупении, ничего не понимая, не слыша, Навагин зашагал по кабинету. Он потрогал портьеру у двери, раза три взмахнул правой рукой <…> посвистал, бессмысленно улыбнулся, указал в пространство пальцем» («Тайна», 1886). В таких вещах зрелого Чехова, как «Дуэль» (1891), «Страх» (1892), «Убийство» (1895), этот принцип используется при изображении внутреннего мира героев в узловых точках сюжета: «Идя домой, он неловко размахивал правой рукой и внимательно смотрел себе под ноги, стараясь идти по гладкому. Дома, в кабинете, он, потирая руки и угловато поводя плечами и шеей, как будто ему было тесно в пиджаке и сорочке, прошелся из угла в угол…»; «Он чувствовал в своем теле что-то новое, какую-то неловкость, которой раньше не было, и не узнавал своих движений; ходил он несмело, тыча в стороны локтями и подергивая плечами, а когда сел за стол, то опять стал потирать руки.

Тело его потеряло гибкость» («Дуэль»).

Закреплением опыта психологического изображения к середине 80-х годов было известное высказыванье в письме к Ал. П. Чехову от 10 мая 1886 года: «Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев». Эти слова часто цитируются; меж тем они отражают только определенный этап чеховского представления об изображении психического. Художественный диапазон Чехова неудержимо расширялся, рассказ осложнялся и психологически, и философски; выработанные принципы изображения «через внешнее» стали уж и стеснительны (далее они применялись к второстепенным героям).

Но рамки короткого рассказа, из которых до 1887 года Чехов почти не выходил, оставались все те же. Задача стояла сложная, и это хорошо выразил влиятельный критик в первой большой журнальной статье о творчестве писателя: «Эластичность сюжета имеет свои пределы; есть задачи, которые невозможно исполнить на пространстве нескольких страниц, невозможно сжать даже с помощью самого могучего художе-

ственного пресса»[562]. К числу таких задач он относил описание сложных «душевных движений», не поддающихся изображению в рамках маленького рассказа. Критик исходил из представлений о способах, утвердившихся в русской литературе после Толстого и Достоевского, рисовавших психологию с помощью разветвленного сюжета и значительного повествовательного пространства.

Но Чехов открыл способы новые. Все они были связаны с предметной сферой.

2

Простейший прием, объединяющий чувство и вещь, — это традиционный для литературы способ прямой, «знаковой» репрезентации: чувство вызывается неким явлением внешнего мира по прямому соотношению с ним. «На самом горизонте виден был маленький бугорок; это станция железной дороги. Этот бугорок напомнил ему связь, существующую между лесом, где он теперь стоял, и Москвой, в которой горят фонари, стучат

[562] Примечания: 562

Арсеньев К. Беллетристы последнего времени // Вестник Европы. 1887. № 12. С. 771.

экипажи, читаются лекции. И он едва не заплакал от тоски и нетерпения» («Тяжелые люди»). И сравним в романе Герцена «Кто виноват?»: «Перед ним вилась и пропадала дорога; он долго смотрел на нее и думал: не уйти ли ему по ней, не убежать ли от этих людей?..»

Вещные детали связываются с мыслями и чувствами не только непосредственно, но и в воспоминаниях героев: «…выступал в ее воображении Ильин, песок на его коленях, пушистые облака, поезд…» («Несчастье», 1886).

Предметно-психологическая деталь сосредоточивает переживание в одной точке; часто эта точка оказывается в конце главы или всего рассказа. В «Чужой беде» (1886) чувства героини достигают своего предела в финале рассказа, оказавшись связанными с предметным воплощением «чужой беды»: расписанием уроков, куклой без головы, надписью на стене. Обыденные, вседневные детали сделали «чеховским» старый прием.

Но достаточно рано в прозе Чехова появился более тонкий и уже собственно чеховский прием. Суть его заключается в том, что возникающее чувство не связано непосредственно с предметом, теми или иными очевидными его свойствами.

«Я глядел на телеграфные столбы, около которых кружились облака пыли, на сонных птиц, сидевших на проволоках, и мне вдруг стало так скучно, что я заплакал» («Тайный советник», 1886). Предметом провоцируются не какие-либо тривиальные чувства вроде того, что столбы ведут куда-то вдаль и т. п. Вещь вызывает ощущение не прямо, а по каким-то боковым, далеким и глубоко индивидуальным ассоциациям. Она может усилить чувство, придать ему новое направление: «Он взошел на мостик, постоял и без всякой надобности потрогал простыню. Простыня оказалась шершавой и холодной. Он поглядел вниз на воду… <…> „Как глупо! Как глупо! — подумал Рябович, глядя на бегущую воду. — Как все это неумно!“» («Поцелуй», 1887). (Отметим, кстати, «бессмысленный жест» — тоже характерный прием Чехова.)

Иногда соотношение между чувством и вещью оборачивается на 180°: сложное и неопределенное чувство выливается в предметное представление-ощущение или ситуацию: «И вспомнился почему-то купец, ходивший в баню с медалью на шее». Возникает сложный ассоциативный ряд: описываемое чувство невыразимо в терминах внутреннего мира, но близко к тому тоже не

вполне определенному чувству, которое вызывается названной предметной ситуацией. Более простой случай — когда ощущение переносится героем на собственную телесную оболочку, воплощается в ней. Смена настроений героини в сцене пикника в «Дуэли» показывается при помощи контраста ее физических самоощущений: «веселая, радостная, чувствуя себя легкой, как перышко…» — «опечаленная, чувствуя себя тяжелой, толстой, грубой и пьяною…» И позже: «…и сама она, как муха, попавшая в чернила, ползет через силу по мостовой и пачкает в черное бок и руку Лаевского».

Но Чехов идет еще дальше. Вещь не только выражает чувства человека — впитывая их, она сама начинает светиться его эмоциями.

Речь идет не о приеме фамильярного «очеловечивания», очень распространенного в юмористике и ранним Чеховым охотно используемого (см. гл. I, § 9), но о том смелом расширении сферы действия этого приема, когда он становится одним из принципов психологического изображения: предметы как бы изначально заряжены неким ощущением ситуации, которое постепенно передается герою: «В гостиной <…> стояла окутанная сумерками старинная дедовская мебель в белых

чехлах. Глядела она сурово, по-стариковски, и, словно из уважения к ее покою, не слышно было ни одного звука. <…> Тотчас же, охваченные ярким светом <…> зажмурились мрачные старики-кресла» («Пустой случай», 1886). Героиня рассказа «Несчастье» сама очень недовольна своим поведением во время свиданья, но передано это в виде осудительных интенций окружающих природных предметов: «Сосны и облака стояли неподвижно и глядели сурово, на манер старых дядек, видящих шалость, но обязавшихся за деньги не доносить начальству».

Вещи становятся равноправными партнерами в эмоциональном общении. «А вино <…> было нестерпимо сладко и пахуче <…>. На улыбку человека оно отвечало тоже улыбкой и, когда его пили, радостно искрилось, точно знало, какую дьявольскую прелесть таит оно в своей сладости» («Без заглавия», 1887).

В способе такого изображения происходила эволюция. Сначала предметы сами «улыбаются», «хмурятся», «целуются» (именно это отмечено в известной статье Н. К. Михайловского), но постепенно «чувствующие» предметы все чаще начинают вводиться не столь прямо, но путем сравнения; метафорический контекст, сохраняя

самый принцип, смягчает прямой антропоморфизм. «Вышел он от Овчинникова веселый, радостный, и казалось даже, что с ним вместе радовались и слезинки, блестевшие на его широкой черной бороде» («Волк», 1886). «… И казалось, даже цепочка на жилетке улыбалась и старалась поразить нас своею деликатностью» («Пустой случай»). В зените творчества снова появляются прямые перенесения, но они сделаны уже более тонко; указанный признак обозначает не объективное качество предмета, явления, но показывает эмоциональное состояние персонажа: «Время тянулось длинно, а часы в нижнем этаже били *часто*» («Попрыгунья», 1891). «И тотчас же на столе часы нежно пробили час ночи» («Рассказ неизвестного человека», 1893).

Так возникает еще один непрямой способ изображения внутреннего — предвестие того, что позже назовут чеховским настроением.

Однако и на этом Чехов не останавливается, — в направлении связывания чувства и вещи он делает еще один дерзкий шаг. Он открывает способ психологического изображения, который можно назвать овеществлением, или опредмечиванием, чувства. Психический феномен сравнивается с явлением физического мира или прямо уподоб-

ляется ему.

Как и многое другое, этот способ у Чехова имеет юмористические истоки: «Выпив три стакана, он почувствовал, что в его груди и голове зажгли по лампе: стало так тепло, светло, хорошо. <…> После второй бутылки он почувствовал, что в его голове потушили лампу, и стало темновато» («Свидание хотя и состоялось, но…», 1882). Однако уже в середине 80-х годов он начинает использоваться в целях психологической рисовки, от юмористики чрезвычайно далеких: «Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила…» («Тоска», 1886). Чувства приобретают осязаемую конкретность, получающую вещественные характеристики. «– Я… я люблю вас, — выговорил он, и ему показалось, что из его рта упала на землю какая-то тяжесть в сто пудов веса» («Володя», ред. 1887 г.). Мысли, ощущения отделяются от их носителя, воплощаются в некую физическую субстанцию и уже в этом качестве воздействуют на него: «Сознание полной беззащитности, воспоминания, тоска по родине, чувство погибшей молодости, зубная боль — все это сконцентрировалось в одну тяжелую гирю, которая давила мой мозг» («Нытье», 1886). Чувства переходят от одного человека к другому,

как вода в сообщающихся сосудах: «Акцизный видел, как выражение блаженства постепенно сползало с лица его жены, и ликовал, точно это блаженство с жениного лица переходило к нему в грудь» («Муж», ред. 1886 г.). Овеществление как универсальный прием Чехов использовал и при изображении детской психологии в «Грише» и собачьей психологии в «Каштанке» (1887), где страх воплощается в невидимый облик «чужого», и «страшнее всего было то, что этого чужого нельзя было укусить». Современный рецензент (Н. Е. Эфрос) писал, что, читая рассказ, «вы вспомните, кстати, несколько аналогичных страничек из „Скучной истории“ того же Ан. П. Чехова — увидите, как много в них общего, несмотря на всю разницу действующих лиц (поневоле приходится сей почтенный титул приложить к дуровским ученикам)» (6, 705).

Еще более смело и резко Чехов использует опредмечивание там, где он чувствовал себя нестесненнее, — в письмах. «Новых мыслей нет, а старые перепутались в голове и похожи на червей в зеленой коробке, постоявших деньков пять на припеке» (М. В. Киселевой, 13 сентября 1887 г.). «Теперь чувствую в своем нутре гнетущую пустоту; такое состояние, точно внутри у

меня пропасть с холодными стенами. Хочется всыпать в очень холодную воду побольше иголок, сильно взболтать и выпить, да чтоб к тому же иголки были кислые» (А. С. Суворину, 20 февраля 1889 г.). «…После разговора с литератором у меня теперь во рту такое чувство, как будто вместо водки выпил рюмку чернил с мухами» (ему же, 17 октября 1889 г.).

В 90-е годы сравниванье душевных движений с движениями предметов физических получает у Чехова дальнейшее развитие, проникает в драму: «…и в моей совести точно ядро лопнуло» («Иванов», 1889). В прозе уже являются развернутые предметно-метафорические контексты: «Ей казалось, что все нехорошие воспоминания вышли из ее головы и идут в потемках рядом с ней и тяжело дышат…» («Дуэль»); «Без всякой причины в груди ее шевельнулась радость: сначала радость была маленькая и каталась в груди, как резиновый мячик, потом она стала шире, больше и хлынула, как волна <…> из груди она пошла в руки и в ноги, и казалось, будто легкий прохладный ветерок подул на голову и зашевелил волосами» («После театра», 1892).

Опредмечивание, видимо, отвечало внутренним устремлениям Чехова к изображению

чувства не расчлененно, последовательно аналитически, но в виде некоей целостной монады. Можно было бы показать, что к этому способу Чехов прибегает *чаще* всего в случаях сложного, трудноопределимого чувства — благодаря предметной метафоре оно, не упрощаясь, изображается кратко, сразу и в целом: «…я взглянул в лицо девушки <…> и вдруг почувствовал, что точно ветер пробежал по моей душе и сдунул с нее все впечатления дня с их скукой и пылью» («Красавицы», 1888); «Ей чудилось, что вся квартира от полу до потолка занята громадным куском железа и что стоит только вынести вон железо, как всем станет весело и легко» («Попрыгунья», 1891); «Лаптеву казалось, будто лунный свет ласкает его непокрытую голову, точно кто пухом проводит по волосам» («Три года», 1894).

Все эти уподобления психических феноменов явлениям предметного мира критика воспринимала непривычно-болезненно.

В одном из очередных критических обзоров В. Буренина («Новое время», 1895, 27 января, № 6794) находим ядовитую пародию на некоторые способы и приемы изображения душевной жизни персонажей в беллетристике 80-х годов: «Он почувствовал, как от ее взгляда у него что-то

затрепетало, на манер подстреленной птицы, в душе; она почувствовала, как от прикосновения его руки у ней что-то точно сорвалось с петель около селезенки, расстегнулось в сердце и расшнуровалось в груди <…> ей захотелось не то заплакать от счастья, не то захохотать, не то провалиться сквозь пол, не то улететь сквозь потолок; он, после признания ей, идет домой и бережно несет в своей груди блаженство страсти, боясь „расплескать“ из него каплю, а звезды глядят на него из лазурного неба и тихо, тихо льют свои лучи прямо ему в глотку, производя легкое щекотание и как бы ощущение тошноты; она, оставшись в своей комнате, сидит на диване, боясь пошевельнуться, чтобы из ее души не вылетело, как птичка из клетки, наслаждение сознанием разделенного счастья».

Чехова Буренин сперва как будто не относит к этим «нашим беллетристам» (его пародии на Чехова впереди), но из дальнейшего ясно, что пародийная характеристика относится и к нему. Приведя изображение ощущений умирающего героя «Палаты № 6», Буренин писал: «Мне показалось, что г. Чехов <…> возымел склонность <…> осмеять курьезные стороны так называемого психофизиологического анализа новейших

беллетристов-декадентов. Но <…> оказалось, что это не ради пародии написано, а совершенно серьезно». Это колебание на грани психического и физического было уже отчасти подготовлено в прозе Толстого («запах пробки, смешанный с чувством поцелуя»), но законченное выражение оно получило у Чехова. Недаром при своей редактуре чеховской «Душечки» Толстой исключал такие, например, сравнения: «И так жутко и горько, как будто объелась полыни» (и далее вычеркнуто «отдает полынью»)[563]. Та резкая форма, какую психические уподобления обрели под пером Чехова, была Толстому чужда.

К сопоставлению невещественного с вещественным и даже пространственным Чехов прибегает и не только в собственно психической сфере: «Тенор продолжал петь и взял такую высокую ноту, что все невольно посмотрели вверх, как будто голос в высоте своей достигал самого неба» («Бабы», 1891).

Справедливо считают, что сравнения и метафоры более, чем многое другое, определяют характер поэтики художника. Упомянем лишь обширные логизированные сравнения Л. Толсто-

---

[563] Примечания: 563

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 42. М., 1957. С. 370.

го, отражающие и уясняющие сложные связи и сцепления явлений действительности, развернутые метафоры Гоголя, вводящие в изображаемое новые и самостоятельные сегменты мира. Сравнения Чехова, сталкивая внутреннее и внешнее, провоцируют их взаимопроникновение, внося свой вклад в неповторимое слияние вещного и духовного в его мире.

Экстракт чеховской поэтики предметно-психического — в его излюбленных перечислениях вещей и явлений: «Она стала думать о студенте, об его любви, о своей любви, но выходило так, что мысли в голове расплывались и она думала обо всем: о маме, об улице, о карандаше, о рояле» («После театра»). Феномены, разделенные во внешнем мире столь многим, оказываются рядом во внутреннем. Каждый предмет вбирает целый комплекс мыслей и чувств; перечень становится оглавлением дня, психологическим итогом. «Потемки, колокольный звон, рев метели, хромой мальчик, ропщущая Саша, несчастный Лихарев и его речи — все это мешалось, вырастало в одно громадное впечатление…» («На пути»).

В рассказе «Поцелуй» переживания, непривычные для «бесцветного» офицера «с рысьими бакенами», воплощаются в деталях обстановки,

сопровождавших знаменательное для него событие: «В воображении его мелькали плечи и руки сиреневой барышни, виски и искренние глаза блондинки в черном, талии, платья, броши. Когда на широком черном фоне, который видит каждый человек, закрывая глаза, совсем исчезали эти образы, он начинал слышать торопливые шаги, шорох платья, звук поцелуя и — сильная беспричинная радость овладевала им…» «В часы безделья или в бессонные ночи, когда ему приходила охота вспоминать детство, отца, мать, вообще родное и близкое, он непременно вспоминал и Местечки, странную лошадь, Раббека, его жену, похожую на императрицу Евгению, темную комнату, яркую щель в двери…»

Для прозы и драматургии Чехова нехарактерна концентрация переживаний в каком-либо одном внутреннем событии, душевном движении, как, например, для Достоевского. Поток внутреннего мира чеховских героев разливается широко, вяло и небурно, омывая в своем течении все оказавшиеся на пути вещи. Предметы — вехи потока чувства, но они сами погружены в этот поток, и он обтекает их. Апелляция к предметам обостряет ощущение вещности, и одновременно они же создают точки напряжения чувства, которое

развеществляет их, сливая в единой эмоции. «И он чувствовал, отчего она молчит и почему едет рядом с ним, и был так счастлив, что земля, небо, городские огни, черный силуэт пивоваренного завода — все сливалось у него в глазах во что-то очень хорошее и ласковое, и ему казалось, что Граф Нулин едет по воздуху и хочет вскарабкаться на багровое небо» («Учитель словесности»). «Рыжий, глинистый обрыв, баржа, река, чужие, недобрые люди, голод, холод, болезни — быть может, всего этого нет на самом деле. Вероятно, все это только ему снится, — думал татарин» («В ссылке», 1892). Эта антиномия — одна из точек художественного напряжения чеховской системы.

В рассказе «Тяжелые люди», рисуя «мрачные мечты» героя «о смерти, о своем трупе, горе близких» в конце его путешествия, повествователь замечает: «Думая о путешествии пешком, студент не мог миновать мыслей о самой дороге» (ред. 1886 г.). И далее даются предметные картины этой дороги: «Живописные места», «вереница богомолок», «избушка в лесу с одним окошком, от которого так и пышет в лесную темь ярким светом» и т. п.

Для нас важно это вырвавшееся «не мог миновать». «Проговорившийся» повествователь 80-х

годов приоткрыл завесу над чеховскими представлениями о движении психического потока. Объективный повествователь зрелого Чехова не будет столь откровенен, но презумпция невозможности миновать тот вещный мир, который сам, по праву своего присутствия перед глазами героя, вторгается в его сознание, останется у Чехова навсегда.

3

Слияние мира внутреннего и внешнего, огромная роль предмета и само опредмечивание психического привели к важным следствиям. Чувство, поддающееся репрезентации предметом или вообще овеществлению, является как нечто неделящееся, единое, могущее быть определимым одним словом — «томление», «радость», «тяжелое беспокойство». Его не всегда возможно обозначить точно — и являются такие эпитеты, как «неясное», «смутное», излюбленные чеховские «какое-то», «что-то», но и они пытаются объять ощущение в целом — каждое новое определение его не расчленяет, но вновь направляется на это целое. Привязанные к вехам-поплавкам переплетения сложных душевных переживаний, как

тяжелая сеть, уходят под воду, в глубину, оставив на поверхности лишь значимый пунктир.

Все это давало огромную экономию повествовательного пространства — на малой площади стало возможным развернуть сложные психологические коллизии. Но привело это не только к повествовательной экономии — закладывались основы психологического изображения нового типа.

В 1886–1887 годах находим рассказы, где используются почти все названные принципы чеховского психологического изображения. Таков, например, «Рассказ госпожи NN» (1887, газетная редакция).

Изображенному в нем физическому миру присваиваются человеческие свойства и чувства, обращающиеся на героиню: «На бороде и усах блестели дождевые капли, которые тоже, казалось, с любовью глядели на меня».

Явления мира природы что-то говорят, обещают, сливаются с человеческими проявлениями, чувство делает краски этого мира острее и интенсивней: «Я глядела на его вдохновенное лицо, слушала голос, который мешался с шумом дождя…»; «от этой мысли <…> запах свежего сена казался мне гуще и слаще, а шум дождя пророчил

счастье».

Чувства неясны и изображаются как нечто нерасчлененное, овеществление это подчеркивает: «… неопределенное чувство овладело моей душой. Это чувство приятно и прохладно и, кажется, плескает в грудь, как морская волна»; «…во мне волновалось хорошее, прохладное чувство…».

Смутные ощущения выражаются и через предметную ситуацию, создающую видимость объяснения, но на самом деле лишь намекающую на какие-то другие, скрытые, более сложные чувства: «…кажется, что на них чужие сюртуки, что они забыли дома носовые платки и что они слишком долго мешают свой чай».

Явления внешнего мира — толчки, воскрешающие события внутреннего, которые, в свою очередь, вновь связываются с внешним, создавая неразмыкаемую цепь: «…а когда проснулась и увидела на своей постели дрожащие солнечные пятна и тени липовых ветвей, в моей памяти живо воскресли полушепот Михайлова, запах сена и дождя».

События внутреннего мира попадают в один перечислительный лексический ряд с явлениями внешнего, уравниваясь с ними: «Проходили

мимо моей молодости люди со своей любовью, мелькали ясные дали и теплые ночи, пели соловьи, пахло сено — и все это <…> не ценилось и исчезало для счастья, как дым…»

В предметных деталях и ситуациях воплощаются все основные этапы жизни героини. И эта воплощаемость — как часто бывает у Чехова в эти годы и чего не будет потом — обнажается: «Полушепот, шум дождя, раскаты грома, мечты о счастье, роса и розы — все это были кирпичи, из которых сложилась башня. Взобралась я на эту башню и вижу ровную, пустынную даль; <…> а на горизонте темнеет старость»[564]. С подобными же деталями связывается и прошлое другого героя рассказа: «…вспоминал он грозу, приторный запах сена, дождевые полосы…»

Историю жизни, молодости, свежести, ожиданья любви, разочарования, упущенного счастья, тоски, безотрадного настоящего оказалось возможным передать всего на нескольких страницах текста.

1886–1887 годы — период временного затвердения основных черт чеховской поэтики, время

[564] Примечания: 564

При редактировании текста в 1896 г. (для сб. «Призыв») Чехов снял прямое указание на «кирпичи» жизненной «башни», но оставил сами детали (см. 6, 606).

наибольшей стабильности стиля, обеспечившей наивысшую продуктивность Чехова.

К концу этих лет ситуация меняется — кончается работа в малой прессе, в письмах Чехова начинают появляться первые сообщения о работе над романом; Чехов приглашен в «Северный вестник», требовавший «большой» вещи. Вставали вопросы жанра, сюжета, повествования. Снова возникли проблемы психологического анализа, до сих пор решенные лишь в рамках короткого рассказа. «Рассказ госпожи NN», в котором как бы сконцентрировались все найденные для этого жанра приемы описания внутреннего мира, завершает 1887 год (напечатан в «Петербургской газете» 25 декабря).

1 января 1888 года Чехов сообщал И. Л. Леонтьеву (Щеглову): «…Я начал пустячок для „Северного вестника“ <…>. Когда кончу, не знаю. Мысль, что я пишу для толстого журнала и что на мой пустяк взглянут серьезнее, чем следует, толкает меня под локоть, как черт монаха. Пишу степной рассказ». Этот «пустячок» был повестью «Степь».

«Степь» явилась опытом новой манеры, пробой совершенно иного по сравнению с прежнею чеховской прозой типа повествования и организации предметного материала, основанной на

необычайной для Чехова того времени активной авторской позиции. Но «Степь» не решила всех вопросов — и прежде всего проблемы изображения внутреннего мира героя на большом повествовательном пространстве. Это была вещь непсихологическая, что тотчас и заметили современники — А. Введенский, П. Островский, К. Арсеньев. Между тем проблема психологизма ощущалась в это время Чеховым как главная — это видно из всех его произведений соседних лет.

Первой серьезной попыткой собственно психологического анализа, организующего сюжетное движение произведения в рамках большого рассказа или повести, были «Огни»[565], — подробное описание разных моментов внутреннего состояния героя, призванное обосновать историю его прозрения. И этим фабула внешне близка к историям прозрений героев Достоевского и Толстого. Но есть существенная разница. Исповедь главного героя оспаривается уже на фабульном уровне — второй герой сомневается в самой правдоподобности истории («недостает только

[565] Примечания: 565

Критика эту попытку почти единодушно отвергла. «В рассказе нет ни поэзии, ни психологии» (Ляк П.О. Журнальные наброски // Волжский вестник (Казань). 1888. 21 июня. 156).

черкесов с кинжалами»). Затем оспаривается и ее психологическая убедительность, а потом — и сами мысли инженера, ради которых все рассказывалось; налицо чеховское «уравновешивание плюсов и минусов».

Через месяц после «Огней» был кончен рассказ «Неприятность», целиком построенный на изображении внутреннего мира героя. Это изображение последовательно аналитично. Анализ перемежается самоанализом; движение, трансформация, переходы мыслей и чувств составляют сюжетную основу рассказа. Но психологизм его нельзя причислить ни к толстовской, ни к иной традиции — по причине совершенно особого соотношения внешнего и внутреннего мира. Сложное и извилистое течение психического потока все время прерывается разнообразными явлениями предметного мира — то вдруг описываются скворцы, которые поворачивают «в сторону окна свои глупые носы», а потом, когда доктор успел в мыслях вынести еще один приговор фельдшеру, возвращаются и затевают «драку из-за майского жука»; то в поле зрения появляются золотистые карасики, то утята. Эти вторжения взрывали традиционное «непрерывное» описание душевных процессов и делали изображение

внутреннего мира качественно иным.

Правда, такие вторжения уже были у Л. Толстого. Но на примере сопоставленья одной детали из этого рассказа со сходною деталью в «Анне Карениной» хорошо видна принципиальная разница качествований таких предметных подробностей. Во время беседы с Карениным по жизненно важному для того вопросу адвокат вдруг «разнял руки, поймал моль». Потом этот жест повторяется еще дважды (т. I, ч. IV, гл. 5). Деталь значима: на нее как на странность реагирует второй участник сцены, она входит в характеристику жизнерадостного адвоката. В «Неприятности» персонаж (тоже судебный деятель) делает нечто похожее и также во время важного разговора: «Обоим было неловко. Доктор молчал. Мировой грациозным манием руки поймал комара, укусившего его в грудь, внимательно оглядел его со всех сторон и выпустил, потом глубоко вздохнул…» Чеховская деталь не так прямозначима, ее смысл и цели более далекие, похожие на те, которые создаются в этом рассказе сценками с утятами и грачами.

Опыты 1888 года Чехова не удовлетворили (см. его отзывы об «Огнях»). Но, думая в 80-е годы над путями изображения психологии, никак нельзя было обминуть Л. Толстого — недаром его имя

уже дважды всплывало в данной главе при разговоре о психологическом новаторстве Чехова.

В рассмотрении генетических связей и типологических сопоставлениях с Толстым наиболее отчетливо выявляются принципы чеховского психологического анализа.

Здесь встает сложный вопрос — о толстовском влиянии. Считалось, что влияние Толстого Чехов больше всего испытывал в 1886–1887 годах (А. Дерман, Ю. Соболев). Точкой отсчета служил 1894 год — тогда Чехов написал, что толстовская философия трогала его и владела им «лет 6–7» (V, 283); с начальной датой совпадает время создания серии рассказов «толстовской» проблематики: «Нищий», «Хорошие люди», «Встреча», «Казак», «Письмо». Позже это справедливо оспаривалось: говорили, что в одних из этих рассказов толстовство не принимается, но лишь обсуждается, в других — толстовская тема разрешается по-чеховски, тему третьих нельзя счесть собственно толстовской.

Но почти всегда речь шла об идеологических сближеньях и расхожденьях; меж тем вопрос о влиянии не может быть поставлен вне проблем поэтики. Рассмотренные с точки зрения поэтики, эти рассказы не дают никакого материала для

отыскания «толстовского» в языке, повествовательной структуре, ничем не выбивающейся за тогдашнюю чеховскую манеру, способах изображения вещного мира, сюжета. И наконец, в главном, без чего о связях с Толстым и говорить нельзя, — в способе изображения внутреннего мира. «Толстовский эпизод» в эволюции чеховской поэтики был — только в другое время.

Осенью 1888 года были написаны «Именины» — самый толстовский рассказ Чехова.

4

«Именины» — не вообще толстовский рассказ. Есть конкретный источник схождений — «Анна Каренина».

Роман Толстого Чехов хорошо знал и высоко ценил; за полгода до начала писания «Именин» он перечитывал его (см. письмо к М. Чехову от 10 марта 1887 г.)[566]. В эти годы Толстой был постоянно в поле зрения Чехова — и как худож-

---

[566] Примечания: 566

В библиотеке Чехова в Ялте сохранились IX–XI тома «Сочинений» Толстого (изд. 6-е, 1886), включающие «Анну Каренину», с чеховскими пометами в тексте. См.: *Ханило А.* В. Пометы Чехова на книгах Пушкина, Гоголя, Некрасова, Тургенева и Л. Толстого // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М., 1978. С. 154, 159.

ник, и как философ. Но особое внимание именно к «Анне Карениной» — не случайно. Чехову, конечно, гораздо дальше был роман «Война и мир» — многими своими сторонами, и прежде всего откровенной авторской тенденциозностью: «Как Наполеон, так сейчас и натяжка, и всякие фокусы, чтобы доказать, что он глупее, чем был на самом деле. Все, что делают и говорят Пьер, князь Андрей и совершенно ничтожный Николай Ростов — все это хорошо, умно, естественно и трогательно; все же, что думает и делает Наполеон, — это не естественно, не умно, надуто и ничтожно по значению» (А. С. Суворину, 25 октября 1891 г.). В «Анне Карениной» — самом «объективном» романе Толстого — гораздо менее заметен личный авторский тон; автор-повествователь романа растворен в анализе и жизненном материале.

Косвенное указание на то, что художественную близость рассказа к роману Толстого осознавал и сам Чехов, можно усмотреть в том, что в письме к Суворину от 27 октября 1888 года, где разбираются «Именины», в качестве примера образцового произведения наряду с «Евгением Онегиным» Чехов называет «Анну Каренину». В ответ на замечание А. Н. Плещеева о сходстве одной детали (затылок

мужа) с толстовской, «где Анна вдруг замечает уродливые уши мужа»[567], Чехов признавался, что чувствовал это, но отказаться «не хватило мужества: жалко было» (9 октября 1888 г.).

Едва ли не ко всякому мотиву рассказа Чехова можно отыскать параллель — конечно, в масштабе малого жанра — в романе Толстого. В «Именинах» обсуждается суд присяжных, женское образование, либеральные учреждения, Петр Дмитрич служит по выборам — сравним с этим «левинские» эпизоды «Анны Карениной» (роман, как не раз отмечалось, обильно насыщен обсуждением злободневных общественных проблем). В рассказе есть пикник, возникает тема превосходства усадебной, деревенской жизни над городской, в эпизоде косьбы мелькнет мотив красоты физического труда — один из главных в «левинской» линии. В «Именинах» изображаются такие «каренинские» психологические коллизии, как несправедливые упреки под влиянием определенного психофизического состояния (ср. Анна — Вронский, отчасти Кити — Левин); ге-

[567] Примечания: 567

Письмо Чехову от 6 октября 1888 г. // Слово. Сб. 2. М., 1914. С. 257. Сходство этих деталей заметил не только Плещеев. «Этот ставший предметом ненависти затылок, — писал П. Перцов, — стоит знаменитых выросших ушей мужа Анны Карениной» (Изъяны творчества // Русское богатство. 1893. № 1. С. 48).

роиня ревнует мужа — баловня женщин (Долли — Стива; у Петра Дмитрича вообще много сходства со Стивой — включая портретное); есть в чеховском рассказе и разговор героини с простою женщиной (Варварой) о беременности и детях (сходство с соответствующим местом «Анны Карениной», где Долли в подобной ситуации также разговаривает с бабами, заметил еще Плещеев). Современники, впрочем, писали об этом немного (см. § 4–5).

В «Анне Карениной» несколько раз возникает ситуация (нередкая и для других вещей Толстого), когда герою (Левину, Анне) все люди становятся отвратительны, гадки, ужасны. «И муж и жена казались отвратительны Анне <…> Все неправда, все ложь, все обман, все зло!..» (ч. VII, гл. 31).

Аналогичную ситуацию находим в чеховском рассказе: «Все это были обыкновенные, недурные люди, каких много, но теперь каждый представлялся ей необыкновенным и дурным. В каждом она видела одну только неправду»[568].

Разоблачение обмана, фальши, окутывающей людей, — признанный со времени первой статьи Ап. Григорьева домен Толстого; в «Анне Карени-

[568] Примечания: 568

Текст рассказа везде цитируется в его журнальной редакции (Северный вестник. 1888. № 11) — 7, 167–168, 537–552 (варианты).

ной» не раз всплывет эта тема. Но весь рассказ Чехова построен на изображении именин как лицемерного действа, когда героиня постоянно говорит не то, что думает, и делает не то, что хочет, в каждый момент остро ощущая ненужность и лживость ритуала. Поступки, речи, вся жизнь героев рассказа почти открыто оцениваются как истинные или ложные. Это сходство с моральным императивизмом Толстого сразу было замечено современной критикою. «Совершенно в духе и в стиле графа Толстого написан последний рассказ г. Чехова — „Именины“, — писал Р. Дистерло. — Здесь жизнь русского интеллигента, помещика и земского деятеля рассматривается исключительно с точки зрения правды»[569]. Ложь и фальшь особенно ясно видятся героями в свете основных констант бытия (рождения, смерти) — это одна из центральных толстовских художественно-философских ситуаций. Именно такую ситуацию находим в «Именинах».

В первоначальном замысле рассказа, сколько можно судить по чеховским письмам, толстовского было еще больше.

«Я охотно, с удовольствием, с чувством и с

[569] Примечания: 569

Р. Д. Современная русская литература // Неделя. 1889. № 1. 1 января. Стб. 34.

расстановкой описал бы всего моего героя» (III, 46) — в этих словах, может быть, единственный раз в эпистолярии Чехова прозвучала тоска по полной, исчерпывающей, детальной обрисовке.

«…Описал бы его душу во время родов жены, суд над ним, его показное чувство после оправдательного приговора…» — то есть сделал бы это в нарушение твердого в эти годы принципа своей поэтики давать все только через восприятие главного героя, но в соответствии с «Анной Карениной», где непосредственно описывается психология всех героев в самых разных ситуациях, а в аналогичной ситуации в ее центре — Левин и как раз изображается «душа его во время родов жены».

«…Описал бы, как акушерка и доктора ночью пьют чай, описал бы дождь…» Но именно это и есть в романсе Толстого — как доктор пьет кофей и курит толстые папиросы, как сидит акушерка (ч. VI, гл. 13).

Но и из того, что было воплощено, толстовского («каренинского») оказалось достаточно много.

Нравственные искания толстовских героев, напряжение их мысли, душевные боренья всегда действенно-результативны, оканчиваются перерождением, болезнью, постижением, кровью,

новой жизнью, смертью.

У Чехова размышления, искания, борьба чувств героев в реально-жизненном плане обычно для них ничем не кончаются (исключения вещи времени «толстовского эпизода» или сразу после него: «Жена», «Дуэль», «Убийство»), все тонет в неостановимом и непрерываемом потоке бытия. И «Именины» попервоначалу тоже выглядят как игра в «Анну Каренину» — те же темы фальши, лжи, но все кажется мелкомасштабнее и, как обычно, ничего не предвещает. Но вдруг выясняется, что это «гибель всерьез», что здесь пахнет кровью — является толстовская напряженность. За ложь расплачиваются неожиданно огромной ценою.

В «Анне Карениной» часто, а в «Именинах» исключительно муж героини изображается через ее восприятие. Она наблюдает, сопоставляет, размышляет и в результате выносит приговор. И там и там есть несколько специальных ситуаций, когда она может делать это без помех. В романе Толстого одна из них — скачки. «Анна слушала его тонкий, ровный голос, не пропуская ни одного слова, и каждое слово его казалось ей фальшиво и болью резало ее ухо» (ч. II, гл. 28). В «Именинах» подобную ситуацию находим в начале рассказа,

когда Ольга Михайловна, случайно оказавшись в шалаше, видит, слушает и оценивает своего мужа.

Оценки у обеих героинь равно субъективны. У Толстого эта субъективность, как почти всегда это у него бывает, здесь же корректируется автором: «Она не понимала и того, что эта нынешняя особенная словоохотливость Алексея Александровича, так раздражавшая ее, была только выражением его внутренней тревоги и беспокойства» (там же).

Для Чехова отсутствие авторских «поправок» обычно: все оставляется как есть, в своей индивидуальной геройной кажимости. Но в «Именинах» такая корректировка налицо — и это тоже сближает стиль рассказа с толстовской манерою. Это или высказывания, идущие прямо от автора, или такие, где авторизуется оценка героини (однонаправленное слово в несобственно-прямой речи). «Теперь уж Петр Дмитрич говорил <…> с тою сердечностью, которая слышалась в его речи всякий раз, когда он сбрасывал с себя все напускное и становился хорошим, искренним человеком. Он не лгал». «Тщеславие, мелочность и ложь, ложь, ложь без конца. Но, боже мой, перед кем лгать, перед кем играть роль, перед кем ломаться? Перед

людьми, половина которых неумна и ничтожна, а половина несчастна». Оба приведенных текста (и другие им подобные) были в позднейших редакциях исключены, как была изъята часть «толстовской» сцены с Варварой и замеченная Плещеевым толстовская же деталь — затылок Петра Дмитрича. Впрочем, при переработке в 1892 году из рассказа ушли и некоторые резко чеховские детали — ползанье муравьев перед глазами Ольги Михайловны и видение лошадей в ее потемненном сознании (см. 7, 538–539, 551), возможно, не сочетавшиеся в этом рассказе с элементами иной манеры.

Для Чехова нехарактерно изображение некоей жизни, судьбы как открыто «типической», когда автор говорит об этом прямо: «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная». В пассажах такого рода в рассказе нельзя не усмотреть влияния «Смерти Ивана Ильича»[570]. «И этот такой же, как все. <…> И этот кончит курс, поступит на должность, женится… Кругом него будет скука, ложь, голод, болезни, беспорядки, будет у него на душе масса своих и чужих ошибок, беременна

[570] Примечания: 570

Ср.: «По тону рассказ чрезвычайно напоминает „Смерть Ивана Ильича“» (*Р.* Д. Указ. соч.).

будет жена; а он, как ни в чем не бывало, будет болтать всякий вздор, позировать…» (в изд. 1893 г. исключено).

5

Одна из главных особенностей психологического анализа Толстого — не только стремление предельно разложить душевную жизнь, но «недоверие к слитности, к цельности душевной жизни»[571]. Указание на впечатление, ощущение, чувство в его целом, общем может служить ему не более как отправной точкой для разъятия, уточнения, опровержения.

Чехову, напротив, свойственно восприятие чувств человека как некоей целостности; вместе с опредмечиванием психического оно было прирождено ему как художнику (см. § 1–2). В «Именинах» пример такого изображения находим в IV главе: «Досада, ненависть и гнев <…> вдруг точно запенились…»

Но в целом «Именины» построены на анализе, на подробном описании конкретных состояний и детальном определении каждого из них.

---

[571] Примечания: 571

Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Кн. I: 50-е годы. Л., 1928. С. 35–36

Психологизм Чехова — констатирующий. Душевная жизнь рисуется в виде дискретных обнаружений: пространство меж ними не заполняется; причинные связи эксплицитно не явлены (см. § 8). В «Именинах» картина совершенно иная; изображение внутреннего мира здесь в значительной доле своей «нечеховское», но близкое к толстовскому объясняющему психологизму. Указывая, что Чехов избрал в «Именинах» «ту манеру, которой пользуется Л. Толстой в своей „Анне Карениной“», А. Дробыш-Дробышевский замечал: «Он, как и Л. Н. Толстой, рисует здесь человека во всей мелочности его обыденной обстановки, со всеми мелкими ощущениями, которые слагают его душевную жизнь. Вы как будто присутствуете при медленном назревании чувства, при его бессознательных, еще почти физиологических переходах»[572]. Скрупулезность психологического анализа отмечал и другой рецензент: «Чувства Ольги Михайловны <…> переданы очень рельефно. Переходы молодой женщины от чувства ревности к чувству прощения, от ненависти к любви и т. д. отделаны с необыкновенной тонкостью <…>. Отделана

[572] Примечания: 572

Уманьский А. Литературные заметки // Казанский биржевой листок, 1888. 2 декабря. № 267.

каждая мелочь, не пропущена ни одна черта, возможная в такого рода положениях»[573].

В рассказе вскрываются истинные мотивы поступков, действий, высказываний. Ольга Михайловна защищает женские курсы «не потому, что эти курсы нуждались в защите, а просто потому, что ей хотелось досадить мужу». Выясняются причины: «От обиды, досады и страха ей хотелось уж плакать» (в изд. 1893 г. оставлено только: «Ей хотелось плакать» — в чеховском констатирующем духе). «И ей стало вдруг смешно, что Петр Дмитрич имеет право на маленького человечка. И за то, что он имеет эти права, она перестала сердиться на него». Стать этим приемам вполне толстовскими мешает недостаточная иногда их авторитарность — автор апеллирует (в стиле своей поэтики) к чужому сознанию — восприятию героини или ограничивает собственное знание неполными правами повествователя («по-видимому», «казалось»). Будучи толстовским по сути, такой анализ выглядит чеховским по форме и стилю.

Р. А. Дистерло, считавший, что «приемы рассказа и язык в этом произведении г. Чехова совсем

---

[573] Примечания: 573

П-ва А. Журнальные наброски // Волжский вестник (Казань). 1888. 28 ноября. № 300.

толстовские», в качестве наиболее доказательного отрывка привел слова Ольги Михайловны («– Петр, купи себе гончих! — простонала она») со всем контекстом[574], объясняющим эту странную в положении героини реплику. В глазах критика толстовское в этом рассказе, таким образом, — в мотивированности душевных обнаружений.

В. В. Виноградов писал, что «Чехов своеобразно развил и расширил найденные Л. Толстым приемы разрыва и противоречивых связей между предметными лексическими значениями слов и их экспрессивно-символическими применениями», когда значения «не выражают, а лишь прикрывают индивидуальные экспрессивные оттенки, отражающие жизнь сознания»[575]. Эти приемы наиболее полное свое выражение получили в чеховской драме; в годы «толстовского эпизода» они, появившись, носили более открытый характер; смысл реплик диалога по-толстовски «переводился» автором, раскрывавшим их истинный смысл: «„Ну и поздравляю, очень рад, что слышала“. Это значило: оставь

[574] Примечания: 574

Р. Д. Современная русская литература // Неделя. 1889. № 1. Стб. 34–35.

[575] Примечания: 575

Виноградов В. О языке Толстого (50-60-е годы) // Литературное наследство. Т. 35–36. М., 1939. С. 190–195.

меня в покое, не мешай мне думать!»[576]

Важнейшая черта психологизма Толстого — анализ героем собственных чувств, мыслей, идущий параллельно с их потоком. И именно такой самоанализ мы видим в «Именинах». «Но тотчас же она испугалась своей нечистой мысли о деньгах, невзначай и непрошено, бог весть откуда промелькнувшей в ее мозгу. — „У меня бабья логика!“ — подумала она и прогнала эту мысль»; «Я зла и глупа, — подумала Ольга Михайловна». (Оба текста были исключены в издании 1893 года.)

В такой обнаженной форме самоанализ, кроме «Именин», встречаем только в «Огнях», «Скучной истории», «Рассказе неизвестного человека» и частично в других вещах, по времени близких к «толстовскому эпизоду»; потом форма эта уходит из прозы Чехова. (Самонаблюдение героя в «Черном монахе» вызвано специальными условиями — его развивающейся психической болезнью.)

Одним из наиболее заметных художественных открытий Толстого был алогический, неоформленный, синтаксически неупорядоченный внут-

---

[576] Примечания: 576

Ср. также «перевод» с языка взглядов: «Он взглянул на нее мельком, виновато и умоляюще. Он как будто хотел ей сказать: „Не могу я не лгать! Нет у меня сил бороться с собой! Помоги мне!“»

ренний монолог, как бы передающий внутреннюю речь в ее «естественном» виде[577]. Но, как справедливо заметила Л. Я. Гинзбург, «у Толстого, в сущности, преобладает именно логический тип внутреннего монолога. <…> Страстному аналитику Толстому необходимо „рассудительство“ — верное орудие анализа»[578]. Чехову оказалась ближе «толстовская рассудительность» (V, 283), внутренний монолог логического типа, «правильный» и синтаксически упорядоченный. (Сравним, например, монолог Анны из гл. 12 части VII: «Если я так действую на других…» — и далее до слов «Разве я живу?» и построенный в той же вопросно-ответной форме внутренний монолог героини «Именин», начинающийся словами «Что худого сделала ему жена?».)

Логизирующий характер изображения еще более ощутим в собственно авторском повествовании; оно приобретает открыто классифицирующие свойства, сближаясь со стилем толстовских рассуждений с их свободным использованием форм научной речи: «Ревновала она мужа без

---

[577] Примечания: 577

Наиболее полно этот тип толстовского монолога исследован В. В. Виноградовым (указ. соч., с. 179–189).

[578] Примечания: 578

Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. С. 339.

достаточного основания, а это значило, что каждый симптом в отдельности был для нее легко объясним и не страшен, все же симптомы в совокупности были непонятны, зловещи и пророчили какую-то опасность».

Непосредственное влияние языка Толстого усматривается в лексике — самих принципах лексического отбора: в частом использовании слов, подчеркивающих моральную оценку, прямое и решительное называние вещей своими именами: «несправедлив», «дурно», «неправда», «лганье», «нехорошо», «гадко». «Все, казалось ей, бездарны, бледны, недалеки, узки, фальшивы, бессердечны, все говорили не то, что думали, и делали не то, что хотели». «Тщеславие, мелочность и ложь, ложь, ложь без конца». Трудно найти у Чехова рассказ, где б авторская оценочная экспрессия на лексическом уровне выступала так обнаженно, так резко.

Это многообразное влияние не потревожило, однако, отношения Чехова к некоторым философским проблемам бытия.

И Чехов, и Толстой изображают одну из основных жизненных констант — рождение человека: оба хотят показать, как в сравненье с этим все мелко, ничтожно — и ценз, и именины, и съезды,

и приданое, и турки, и беспорядки в думе.

Но у Чехова это показано опосредованно, через подробное предметное изображение фальшивого действа — именин, и только единожды мысль эта прорывается прямо, в словах героя в конце рассказа: «Не нужно мне ни твоего ценза, ни съездов <…> ни особых мнений, ни этих гостей, ни твоего приданого… ничего мне не нужно! Зачем мы не берегли нашего ребенка?» Чехов, кажется, чужд самого намерения передать сложность подобных мыслей.

У Толстого предметность ситуации не в небрежении: описываются разговоры с доктором, накрытый стол, как Левин разбивает лампадку, внешний облик роженицы и т. д. Но все эти вещи и действия — лишь подготовка к главным философским выводам, которые вместе с героем делает автор. В центре авторского художественного сознания география (почти топография) запредельного: «Где он был в это время, он так же мало знал, как и то, что было. И то горе и эта радость одинаково были вне всех обычных условий жизни, были в этой обычной жизни как будто отверстия, сквозь которые показывалось что-то высшее. И одинаково тяжело, мучительно наступало совершающееся, и одинаково непостижимо

при созерцании этого высшего поднималась душа на такую высоту, которой она никогда не понимала прежде и куда рассудок уже не поспевал за нею» (ч. VII, гл. 14)[579]. При изображении рождения, смерти, болезни, любви в мире Толстого автор стремится занять надзвездную позицию и с нее озирать этот мир; Чехов в своем художническом видении и здесь применяет — пользуясь выражением братьев Гонкур — земную оптику.

Художественный феномен «Именин» показал, что молодой Чехов смог воспринять основные принципы толстовского психологического анализа. Но дальше по этой дороге он не пошел[580].

6

Следом за «Именинами» почти без паузы пишется «Припадок».

---

[579] Примечания: 579

Ср. в «Войне и мире» в сцене родов маленькой княгини: «Таинство, торжественнейшее в мире, продолжало совершаться. Прошел вечер, наступила ночь. И чувство ожидания и смягчения сердечного перед непостижимым не падало, а возвышалось» (т. II, ч. I, гл. 8).

[580] Примечания: 580

Ср. мнение современника (Уманьский А. Указ. соч.) о толстовской манере в «Именинах»: «Он пользуется ею так хорошо, что его рассказ положительно не уступает лучшим страницам в романе Л. Н. Толстого». Но критик считает, что рамки рассказа «слишком тесны» для этой манеры, — очень тонкое замечание.

Рассказ этот, благодаря факту его публикации в сборнике «Памяти В. М. Гаршина» и гипнозу авторских высказываний, принято считать «гаршинским». Меж тем в высказываниях речь идет только о характере героя — человека «гаршинской закваски», то есть о предмете, теме — именно это отмечал современный критик: «„Припадок“ Чехова <…> по содержанию представляет вариацию на тему „Надежды Николаевны“»[581]. Решается же эта тема методами совершенно иными, негаршинскими — как художник Чехов был от гаршинской поэтики далек. Если отыскивать в «Припадке» поэтико-стилистические влияния, то гораздо больше здесь чувствуются толстовские веяния и стиль.

Начало рассказа — пространное рассуждение с использованием социологических, юридических и богословских категорий, выдержанное в четких логических формах научного текста: «Он знал, что есть такие безнравственные женщины, которые под давлением роковых обстоятельств — среды, дурного воспитания, нужды и т. п. вынуждены бывают продавать за деньги свою честь. Они не знают чистой любви, не имеют детей,

[581] Примечания: 581

Остроумова Н. Памяти Гаршина // Екатеринбургская неделя. 1889, 8 января. № 2. С. 40.

неправоспособны; матери и сестры оплакивают их, как мертвых, наука третирует их как зло, мужчины говорят им „ты“. Но, несмотря на это, они не теряют образа и подобия божия. Все они сознают свой грех и надеются на спасение». Это та самая «рассудительность», которая так гипнотически, по собственному признанию Чехова, действовала на него у Толстого[582]. Насыщенность — почти перегруженность — повествования специальной терминологией тоже толстовская черта.

Чехову мало свойственно дедуктивное изображение психологии, когда дается некая общая характеристика, включающая идеологическое осмысление и оценку, которые затем реализуются в сюжетном развитии. Но в «Припадке» находим именно редкий случай такой характеристики: «…у него же особый талант — человеческий. Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли…»

Но в целом (несмотря и на идеологические схождения с Толстым — идея проповеди и апо-

[582] Примечания: 582

Ср. далее, в VI гл.: «Все эти немногочисленные попытки, — думал Васильев, — можно разделить на три группы…» «Примененное здесь у Чехова обстоятельное систематизирование определенных явлений по разрядам и цифровые выкладки очень типичны для Толстого» (Эйгес И. К истории создания рассказа Чехова «Припадок» // Литературная учеба. 1938. № 7. С. 44).

стольства, оценивание искусства и науки с нравственных позиций) — это не толстовский рассказ. Сюжет его типично чеховский: к попытке решения морального вопроса героя приводит не собственная эволюция, подготовленная фабульно, но случай: «…пришли как-то вечером приятели и предложили ему сходить с ними в С-в переулок». Совершенно чеховское разрешение коллизии, точнее, отсутствие этого разрешения в концовке: «На улице он постоял немного, подумал и, простившись с приятелями, лениво поплелся к университету».

Психологический анализ в рассказе — нетолстовского типа. Духовный мир героев Толстого развивается по своим собственным законам. У Чехова же всякий этап внутреннего соотносится с импульсом, идущим извне. Каждый шаг в рассуждениях и чувствах героя связан с конкретным эпизодом: желание «пожить так, как живут приятели, развернуться, освободить себя от собственного контроля» является после посещения с этими приятелями ресторана; о том, что «может искусить нормального человека», он размышляет при виде «карнизов, нелепых картин» первого дома С-ва переулка и т. д. Автор последовательно показывает сначала предметную ситуацию, а

затем явившиеся герою «гадливое чувство», «тяжелую ненависть», «мрачные мысли», «чувство злобы»[583]. Возникновение душевной боли исследовано подробно — по словам самого Чехова, «по всем правилам психиатрической науки», но это именно «диагностический» анализ с анамнезом, учетом предшествующих внешних воздействий и условий, с локальной характеристикой («в груди, под сердцем») и с сопоставлением с другими видами страданий (плевритом, невралгией).

Портретно-предметные детали рассказа, в отличие от «Именин», не обнаруживают по своему типу близости к толстовским; то же можно сказать и о характере изображения других сегментов вещного мира; пейзаж «Припадка» (описание молодого снега) в литературе о Чехове всегда приводился как пример его стилистической оригинальности.

«Толстовское» в поэтике Чехова шло на убыль.

---

[583] Примечания: 583

Даже в изображении сна и бреда у Чехова всегда учитываются импульсы предметной реальности, только вводятся они в обратном порядке — после описания самих ощущений. «В аду страшно воняло керосином <…>. Федор открыл глаза <…>. От маленького огонька на фитиле валил вонючий дым…» («Сапожник и нечистая сила», 1888).

7

В марте 1889 года появился рассказ «Княгиня». Повествовательный центр его, как и в «Именинах», — героиня, повествование подчинено ее восприятию, изображению ее чувств и ощущений. После «Именин» прошло полгода. Но по отношению к «толстовскому» дистанция меж этими рассказами огромна.

В «Княгине» (и в «Припадке») мысль и чувство персонажа не следствие подготовленного и изображенного внутреннего процесса, как в «Именинах», но результат внешних воздействий. К «созерцанию и хорошим мыслям» героиня приходит не ранее, чем переступив порог монастыря: «Достаточно ей было побыть в покоях полчаса, как ей начинало казаться, что она тоже робка и скромна, что и от нее пахнет кипарисом». Картина жизни «сумеречной, как покои», возникает в ее сознании в этих самых покоях.

Переломы в душевной жизни не объясняются. Так, причины извинения доктора в финале рассказа не раскрыты, о них читателю предоставляется догадываться, как и угадывать чувства доктора во время этого извинения — по крат-

кой ремарке: «Княгиня приветливо улыбнулась и протянула к его губам руку. Он поцеловал и покраснел». Важнейший сюжетный момент рассказа если не оставлен совсем без авторского присмотра (повествователь наблюдает), то, во всяком случае, без авторского разъяснения и оценки, — вещь в толстовской прозе невозможная.

Чувства и ощущения изображаются не аналитически, но в их целостности; в моменты «пиков» дважды используется излюбленный чеховский прием овеществления чувства: княгине кажется, что «доктор долбит ее своей шляпой по голове». Традиционно-чеховское приобщение природных феноменов к эмоциям героя («ей казалось, что и деревья, и звезды, и летучие мыши жалеют ее») усиливает нерасчлененность ощущения. В «Княгине» находим не разлагающий авторский анализ толстовского типа, но самодвижение неразложимых психических монад.

Вещи, события, люди — все дано в восприятии героини: «…для нее было только понятно, что с нею говорит грубый, невоспитанный, злой, неблагодарный человек…» С первых же страниц дается развернутая ее самооценка, впоследствии с настойчивостью повторяемая: «Княгине ка-

залось, что она приносила с собою извне точно такое же утешение, как луч или птичка…»

Иную оценку — диаметрально противоположную оценке главной героини — дает другой персонаж рассказа, доктор, но в слове повествователя она никак не прорывается; это — черты чеховской поэтики и миропостроения; соположением точек зрения, когда автор открыто не становится ни на одну из сторон, рассказ «Княгиня» сходен с «Огнями».

В «Скучной истории» (окончена в сентябре 1889 г.) само обращение к форме рассказа от 1-го лица (причем рассказчик является главным героем, излагая историю *своей* жизни) уже в известной мере предопределило внимание к внутреннему миру. «К рассказу от своего имени предъявляется гораздо больше запросов, так как тут неизбежен психический анализ», — отмечал современный критик[584]. Повесть сразу же была сопоставлена со «Смертью Ивана Ильича». «Автор, — замечал Аристархов, — очевидно, писал ее под подавляющим влиянием „Смерти Ивана Ильича“ гр. Л. Н. Толстого, но не мог отделаться ни от формы, ни даже от содержания этого

[584] Примечания: 584

Читатель <Кузьмин В. В.>. Литературные очерки. «Скучная история» А. Чехова // Новости дня. 1889. 28 ноября. № 2301.

последнего произведения»[585]. «Подражание, конечно, очевидное», — присоединялся к этому отзыву Ю. Николаев[586]. Повесть — «явное, хотя и неумелое подражание, — считал обозреватель харьковской газеты. — Г. Чехов старался усвоить себе и общий колорит, и безыскусственную простоту, и саму идею „Смерти Ивана Ильича“»[587]. Несколько позже то же утверждал М. Южный, говоривший о «Скучной истории» как о повести, написанной «явно в подражание „Смерти Ивана Ильича“»[588].

С этой точкой зрения полемизировал Д. Струнин: «Установилось мнение, что „Скучная история“ есть отголосок, новая погудка на ту же толстовскую тему и что ученый Чехова есть отражение толстовского Ивана Ильича». Но Толстой

---

[585] Примечания: 585

Аристархов <Введенский А. И.>. Журнальные отголоски // Русские ведомости. 1889. 4 декабря. № 335.

[586] Примечания: 586

Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю. Н.> Очерки современной беллетристики. Г. Чехов. По поводу его нового рассказа // Московские ведомости. 1889. 14 декабря. № 345.

[587] Примечания: 587

Южный М. <*Зельманов М. Г.*> Новые произведения г. Чехова // Гражданин. 1892. 21 января. № 21.

[588] Примечания: 588

Н. Ч. Тщетные потуги психологического анализа // Южный край (Харьков). 1889. 6 декабря. № 3070.

«всю жизненную фальшь воплощает в образы», у Чехова же роль, бóльшую, чем «картинность», играет «анализ и логика развитого ума знаменитого ученого»[589]. Конечный вывод: «Чехов совсем далек от подражания»[590].

Дело, таким образом, оказывалось сложнее, и это видно по высказываниям тех же самых критиков, которые упрекали Чехова в подражательности. «Насколько рассказ гр. Толстого определенен по своему смыслу, — заканчивал свой разбор „Скучной истории“ Аристархов, — настолько рассказ г. Чехова по смыслу темен, представляется бесцельным, не знающим, что он хочет сказать». Точно так же Ю. Николаев, который обвинял Чехова в «постоянном утрированном подражании внешним приемам Л. Толстого», когда попытался аргументировать свою точку зрения, пришел к выводу, что сходства, собственно, и нет — сходные детали выполняют функции совершенно иные. «Г. Чехов старается делать то же, но выходит вовсе не то. У Толстого <…> мелочи дают смысл всему рассказу, у г. Чехова они решительно

---

[589] Примечания: 589

Струнин Дм. Выдающийся литературный тип // Русское богатство. 1890. № 4. С. 122.

[590] Примечания: 590

Там же.

бессмысленны и не нужны»[591]. В изображении психологии критика не устраивало внимание автора «Скучной истории» к «мелочам», не играющим непосредственно на сцену, ситуацию, характер, но имеющим цели другие, связанные с иным видением мира. Позже об этом же писал П. Перцов: «Если г. Чехов желал действительно показать нам тип человека, удрученного отсутствием бога, то он должен был бы <…> совлечь со своего героя все случайные и противоречащие основному смыслу его фигуры аксессуары»[592].

Критика обманулась фабульным сходством: в обоих произведениях герой приговорен, и об этом сообщается в самом начале; пред лицом небытия в глазах героя проходит и оценивается вся его жизнь. Но у Толстого фабульный ход сделан для того, чтобы осветить эту жизнь беспощадным светом под одним углом зрения, доказать каждым ее эпизодом, что она была «самая обычная и самая ужасная». У Чехова же такой ход не подчиняет себе изобразительную предметную палитру рассказа — она столь же пестра, как и в прочих его вещах, рассказ так же наполнен

---

[591] Примечания: 591
Николаев Ю. Указ. соч.

[592] Примечания: 592
Перцов П. Изъяны творчества // Русское богатство. 1893. № 1. С. 58.

«посторонними» подробностями и живыми сценками, «болтовней» на самые разные темы.

В повести Толстого подчеркивается «общность фактов <…>. Судьба Ивана Ильича взята как некая общая судьба»[593], он «индивидуального характера не имеет»[594]. В «Скучной истории» все как раз наоборот — герой «слишком индивидуален», по выражению Н. Михайловского, который именно в нетипичности этого характера и упрекал Чехова. Толстовского в ней было — обращение к жанру «свободной исповеди», вкус к самонаблюдению и самоанализу. Но самоанализ тот — другого толка, вполне чеховский.

8

В ближайшие годы Толстой продолжал волновать Чехова-художника. В рассказе «Письмо», очевидно, входившем в не дошедший до нас роман и написанном в 1889 или 1890 году, он дает развернутую характеристику стиля Толстого, поразительную по глубине проникновения в его

---

[593] Примечания: 593
Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955. С. 387.

[594] Примечания: 594
Гинзбург Л. Указ. соч. С. 303.

поэтику и лучше любых документальных свидетельств отпечатлевшую тревожащие Чехова размышления над феноменом Толстого. В «Дуэли», написанной через три года после «Именин», снова всплывает толстовская деталь, от которой у Чехова «не хватило мужества» отказаться в том рассказе и от которой он снова не мог удержаться: «На этот раз Лаевскому больше всего не понравились у Надежды Федоровны ее белая, открытая шея и завитушки волос на затылке, и он вспомнил, что Анне Карениной, когда она разлюбила мужа, не нравились прежде всего его уши, и подумал: „Как это верно! как верно!“» (гл. II). В «Жене» есть ссылка на «Крейцерову сонату», упоминается Толстой и в «Рассказе неизвестного человека». Были и другие, не столь явные, но столь же «точечные» сходства (лексические, синтаксические), не влиявшие на поэтику произведения в целом и говорившие только об одном — что Толстой все время находится в светлом поле сознания Чехова. Более существенными были «толстовские» возрождения героев «Дуэли» и «Жены», однако и фабульное сходство с Толстым не затронуло других основных черт чеховской поэтики, и прежде всего способа изображения внутреннего мира. К психологическому анализу

образца «Именин» Чехов уже не вернулся. «Толстовский эпизод» окончился.

Но современной критике все это давало основания постоянно сближать имена Толстого и Чехова.

В идеологическом плане о «толстовстве» Чехова она писала в целом немного, хотя и находила отголоски философских взглядов Толстого почти во всех крупных вещах Чехова начала 90-х годов. Гораздо больше писалось о влиянии Толстого на чеховскую поэтику. «Г. Чехов — не в первый раз приходится это отмечать — явно подражает манере письма гр. Л. Н. Толстого или, вернее, находится под сильным влиянием этой манеры»[595], — утверждал М. Южный. Говорили о положительном и отрицательном в этом влиянии, о воздействии манеры в целом и отдельных ее сторон — вплоть до синтаксиса. «Внешнее подражание Толстому, — писал обозреватель „Московских ведомостей“ о „Жене“, — доведено здесь до комизма. На первой же странице своей повести г. Чехов пишет: „Обеспокоенный

[595] Примечания: 595

Южный М. Литературно-критический фельетон. Рассказ г. Чехова // Гражданин. 1893. 8 апреля. № 95. Об этом же М. Южный писал за полгода до того (Литературно-критический фельетон. «Скучная история» // Гражданин, 1892. 24 ноября. № 325).

анонимным письмом и тем, что каждое утро какие-то мужики приходили в людскую кухню и становились там на колени, и тем, что ночью из амбара вытащили двадцать кулей ржи, сломав предварительно стену, и общим тяжелым настроением, которое поддерживалось разговорами, газетами и дурной погодой, — обеспокоенный всем этим, я работал вяло и неуспешно…“ Это до смешного похоже на Толстого, до того, что вы невольно вспоминаете, на какой странице у Толстого вы читали что-то подобное»[596].

Именно в это время критика заговорила о Чехове-психологе.

До «толстовского эпизода» она если и обращала внимание на эту сторону чеховской поэтики, то почти всегда в отрицательном смысле (Ф. Змиев, Н. Ладожский, К. Арсеньев, Н. Михайловский, К.

[596] Примечания: 596

Николаев Ю. Литературные заметки. Черты нравов // Московские ведомости. 1892. 18 января. № 18. О влиянии Толстого в «Жене» писал А. Уманьский (Самарская газета. 1897. 15 января. № 11). Пл. Краснов находил «целый ряд выражений, целиком напоминающих прием гр. Л. Н. Толстого, в „Палате № 6“» (указ. соч., с. 210). Ср. также отзывы А. Плещеева, Р. Дистерло, П. Перцова (см. § 3).

Говоров и др.)[597]. Теперь психологизм Чехова — одна из главных тем рецензий о нем. Первое же после «Именин» журнальное произведение (о газетных критика не писала) — «Скучная история» — заставило заговорить о психологическом мастерстве его автора. «Психологический процесс <…> подмечен с обычной, свойственной таланту Чехова наблюдательностью и передан мастерскими мелкими, но меткими штрихами»[598]. Один из интереснейших чеховских критиков, Евг. Гаршин, писал: «Перед нами здесь писатель с несомненным талантом, одаренный утонченной наблюдательностью по отношению к фактам психической жизни человека и глубоко задумывающийся над так называемыми проклятыми вопросами жизни и духа»[599]. Оценивая последу-

[597] Примечания: 597

Из немногих положительных отзывов отметим высказывания обозревателей провинциальных газет — К. Сараханова, считавшего Чехова «большим художником в описании внешнего мира и психологии» (Казанский биржевой листок. 1888. 16 марта. № 58), и А. Уманьского, в той же газете назвавшего Чехова «психологом-мыслителем» (23 июня. № 137).

[598] Примечания: 598

Пелеев А. Литературная хроника // Таганрогский вестник. 1888.1 декабря. № 136.

[599] Примечания: 599

Гаршин Е. Обзор русской литературы // Новороссийский телеграф (Одесса). 1889. 26 ноября. № 4606.

ющие вещи, критика внимание к внутреннему миру уже отмечает среди особенностей Чехова. В «Рассказе неизвестного человека» «особенное внимание сосредоточено на духовном мире»[600]; рецензент «Убийства» специально отмечал замечательное изображение «психологического процесса»[601], а другой особо обращал «внимание читателя на удивительно тонкую психологическую последовательность чеховского анализа души Якова»[602].

Отмечая мастерство Чехова-психолога, отсчет вели от Толстого. Чехов улавливал, писал М. Гольдштейн, «такие душевные эмоции, которые даже поражали своей ординарностью. Всякий их отлично знал, испытал сотни раз, наблюдал на каждом шагу. Но никто на них внимания не обратил до Чехова — истинный признак действительного таланта. Это именно толстовская черта — поднять то, что на тротуаре валяется, но чего

---

[600] Примечания: 600

Иванов Ив. Заметки читателя // Русские ведомости. 1893. 1 марта. № 58.

[601] Примечания: 601

Из русских изданий // Книжки недели. 1895. № 12. С. 196.

[602] Примечания: 602

Залетный И. <*ГофштеттерИ. А.*> Критические беседы // Русская беседа. 1895. № 12. С. 185.

никто не заметил»[603]. П. Перцов считал, что в «Дуэли» «психологический анализ г. Чехова достигает прямо толстовской высоты и силы»[604].

Но, начав с упреков (или похвал) за подражание Толстому, критики обыкновенно кончали утверждениями, что подражание это плохое. Так было в рецензиях на «Скучную историю», то же писали и позже — в отзывах на «Дуэль», «Жену»; Чехов все же был ни на кого не похож.

Толстовский эпизод не прошел бесследно. После него у Чехова в области изображения внутреннего мира появились новые черты. Развился и расширил свои сюжетные права внутренний монолог, появились такие его формы, как «диалог в монологе», монолог, имитирующий «неоформленную» внутреннюю речь. Констатирующий психологизм дополняется мотивировкой, правда, особой, чеховской — или «диагностической», или создающейся подбором предметов по эмоциональному признаку, обогащается самоанализом. Не раз еще Чехов воспользовался психологическим открытием Толстого — когда начинают

---

[603] Примечания: 603

Гольдштейн М. Л. Впечатления и заметки. Киев, 1896. С. 280–281 (статья 1891 г.).

[604] Примечания: 604

Перцов П. Указ. соч. С. 60.

возбуждать ненависть привычные детали внешности: «Ему были противны голос, крошки на усах…» («Убийство», 1895). Авторство этого наблюдения Чехов отчетливо ощущал (см. «Дуэль», гл. II).

Но в целом от прямого влияния Толстого Чехов освободился. «Теперешние молодые беллетристы находятся в плену у Толстого, — писал В. Л. Кигн. — Писатель, который теперь сделает попытку освободиться от нового плена, станет предвестником новой, быть может, очень отдаленной эпохи в русской литературе, и таким предвестником явился г. Чехов»[605]. Пройдя толстовский искус, он вернулся на свои пути, к своему, чеховскому изображению внутреннего мира.

9

Это изображение нельзя назвать психологическим анализом в старом смысле.

Прежде всего по сравнению с предшествующей традицией, отмеченной именами Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Достоевского, несравненно

---

[605] Примечания: 605

<*Кигн В. Л.*> Беседы о литературе // Книжки недели. 1891. № 5. С. 217.

большее место занимает изображение «внешнего» за счет «внутреннего». Как и многое другое новое у Чехова, это сразу заметили современные критики. Иные были склонны данный способ психологической рисовки числить среди первейших отличий манеры Чехова от прозы не только Тургенева или Достоевского, но даже Ф. Решетникова и Г. Успенского (А. Липовский, Л. Оболенский, Г. Качерец, И. Игнатов). «Чехов рисует почти только одну внешнюю сторону явлений, — писал Л. Е. Оболенский, — не стараясь почти ни разу проникнуть в мир душевный всех этих людей. Когда один из героев рассказа бьет кулаком в лицо свою жену, вы только смутно можете догадываться, что она должна чувствовать. Чехов описывает только внешние проявления ее страданий!»[606] «Мужики у него выведены без психологии или с совершенно упрощенной психологией, — писал об изображении внутреннего мира в том же произведении П. Б. Струве. — Он рассказывает нам больше об их телодвижениях, чем о движениях

[606] Примечания: 606

Оболенский Л. Е. Народ в жизни и народ в литературе // Одесский листок. 1897. 29 апреля. № 112.

их души»[607]. Целую сводку таких телодвижений давал в своей статье литературный обозреватель «Московских ведомостей»: «Наблюдает г. Чехов человека. Вот человек сидит. Вот он встал, надел пальто, шляпу, вышел на улицу. <…> Получается нечто вроде живой или движущейся фотографии: жесты, манеры, выражения лиц переданы бойко и точно, но внутреннего человека нигде нет»[608].

В обобщающей статье, написанной за несколько месяцев до смерти Чехова, М. Гершензон подробно обосновал такое понимание чеховского психологизма. Сравнивая человеческую психику с «электрическим аппаратом в действии» (сейчас бы сказали «черный ящик»), Гершензон писал: «В этот закрытый аппарат человеческой души взор г. Чехова не проникает, но он с необычайной зоркостью улавливает мельчайшие проявления совершающегося в глубине химического процесса <…> его сфера <…> внешнее психологическое наблюдение, и в ней он — неподражаемый ма-

[607] Примечания: 607

Novus. «Мужики» г. Чехова // Новое слово. 1897. № 8 (май). С. 50. То же в кн.: Струве П. На разные темы (1893–1901). СПб., 1902. С. 130.

[608] Примечания: 608

Медведский К. Нечто о г. Чехове и «футлярах» // Московские ведомости. 1898. 7 августа. № 215.

стер»[609].

Внешнее и внутреннее оказываются соединенными сложными и непрямыми связями. Во время тяжелого объяснения с женой Лаптев «опустился перед ней на ковер <…> вдруг поцеловал ее в ногу и страстно обнял» («Три года»). Далее следует замечательная по психологической тонкости «внешностная» деталь: «И ногу, которую он поцеловал, она поджала под себя, как птица. <…> Утром оба они чувствовали смущение и не знали, о чем говорить, и ему даже казалось, что она нетвердо ступает на ту ногу, которую он поцеловал».

Впрочем, осложнение этого метода после «толстовского эпизода» было замечено. Считая, как и другие, что Чехов описывает «не самые чувства, а внешние их признаки», В. Голосов, однако, полагал, что в «Именинах», «Дуэли», «Палате № 6» «в этом отношении заметен прогресс таланта г. Чехова. Он точно более и более сосредоточивается и проникается душевной жизнью героев»[610].

---

[609] Примечания: 609

Гершензон М. Литературное обозрение // Научное слово. 1904. № 3. С. 161–162.

[610] Примечания: 610

Голосов В. Незыблемые основы. (По поводу последних произведений А. П. Чехова) // Новое слово. 1894. № 1. С. 377–378. Ср.: *Залетный И.* Указ. соч. С. 179.

С принципом «внутреннее через внешнее» связывали другую особенность Чехова — отсутствие непрерывного, «последовательного развития душевной жизни героев»[611]. «Между посылками и заключениями, — писал И. Н. Игнатов о „Случае из практики“, — существует какой-то пропуск, lacune, которую читатель не может заполнить сам ввиду отсутствия необходимых данных»[612]. Говорили об «отрывочности», «непрорисованности», «эскизности в изображении душевной жизни». Чехов, отмечал С. А. Венгеров, «рисует всегда только контурами и схематично, то есть давая не всего человека, не все положение, а только существенные их очертания <…> не столько портреты, сколько силуэты»[613].

Речь шла, таким образом, об одной из суще-

---

[611] Примечания: 611

Д. М. Журнальные новости // Русские ведомости. 1895. 27 февраля. № 57. Ср. еще в ранней статье провинциального критика, считавшего, что в рассказах Чехова «не затрогивается ряд моментов в последовательности» и они «слишком отрывочны» для «психологического развития характеров» (*Д.* Журнальные заметки // Каспий (Баку). 1888. 6 декабря. № 261).

[612] Примечания: 612

И-т. Новости литературы и журналистики // Русские ведомости. 1898. 19 декабря. 289.

[613] Примечания: 613

Венгеров С. Антон Чехов. Литературный портрет // Вестник и библиотека самообразования. 1903. № 32. 7 августа. Стб. 1330.

ственнейших особенностей Чехова — о том дискретном изображении психологии, которое впоследствии в чеховской литературе неоднократно отмечалось как изображение лишь основных обнаружений, этапов, описание «с пропусками», «пунктирное» (впервые слово «пунктирный» к манере Чехова применял, кажется, В. П. Альбов), изображение с «лакунами» и т. п.

Следующую важнейшую черту чеховской психологической рисовки можно условно обозначить как неисчерпанность объяснения.

Коврин в «Черном монахе» внезапно делает предложение Тане. Это, однако, не так уж спонтанно: хотя Таня и кажется ему «бледной, тощей», но он чувствует, «что его полубольным, издерганным нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки». В другой раз «ему почему-то вдруг пришло в голову, что в течение лета он может привязаться к этому маленькому, слабому, многоречивому существу, увлечься и влюбиться». Непосредственно перед объяснением он видит черного монаха и переживает «светлые, чудные, неземные минуты», после которых и произносит решающие слова. Все как будто подготовлено и объяснено

— но неутвердительно, неоднозначно, на шкале возможных причин стрелка не остановлена автором против одного деления, но колеблется и дрожит.

Сплошь и рядом повествователь, обозначив какую-либо черту психологии героя, от объяснения открыто устраняется: «…и начинала жадно искать новых и новых великих людей, находила и опять искала. *Для чего?*» («Попрыгунья», 1891). «И замечательно, что, робкий вообще в жизни, он был чрезвычайно смел и самоуверен на картинных выставках. Отчего?»[614] («Три года», 1894).

В дочеховской традиции всякие изменения в характере героя тщательно подготавливаются. Особо выделяются черты, предопределившие его превращение (например, Пьера Безухова). Подробно анализируются все внутренние причины, приведшие к такому результату. Изображение стремится к полной психологической детерминированности всех деяний персонажа. В изображении человека у Чехова такого стремления нет. Какие черты характера, чувства, прошлые поступки предопределили такие резкие переме-

[614] Примечания: 614

Этим вопросом было заменено существовавшее в журнальной редакции объяснение: «Сознание, что он может купить все эти картины, придавало ему уверенность…» (см. 9, 385).

ны в поведении главного героя «Жены»? Какие внутренние процессы привели к возникновению «страстной, раздражающей жажды жизни» у героя «Рассказа неизвестного человека»? Отчего стала испытывать «страх, беспокойство» героиня «Невесты» в тот самый момент, когда готова исполниться ее давняя мечта? Прямых ответов на такие вопросы у Чехова найти невозможно. Изменения в психике героя в предыдущем тексте не подготовлены. Об их причинах можно лишь догадываться по косвенным данным.

Отсутствие в чеховских рассказах психологически разработанной мотивировки позднейших перемен в характере героя долгие годы вызывало в критике горячие обсуждения — они возникали по поводу буквально каждого такого рассказа Чехова, где личность персонажа претерпевает какие-либо изменения, — «Огней» (1888), «Иванова» (1889), «Дуэли», «Жены», «Трех годов». Приведем только два отзыва из провинциальной газеты: «Нравственный переворот, происшедший с Лаевским в конце повести и сделавший из него нового человека, является малопонятным для читателя, так как обрисован только слегка»[615]. «К сожале-

[615] Примечания: 615

1 Литературный обзор // Волжский вестник (Казань). 1892.1 января. № 1.

нию, г. Чехов и в „Жене“, так же как в „Дуэли“ <…> не мог обойтись без обращения своего героя на путь истинный. <…> Мы не видим ясно мотивов его перерождения и должны во многом верить автору на слово»[616].

Детерминизм поступков, действий персонажа, с определенностью выраженный в тексте, создает впечатление целесообразности, строгой отобранности всех элементов внутреннего мира. Отсутствие же в тексте «опережающей» психологической мотивировки и предпосылок последующих поступков героев создает видимость естественной неожиданности и непредсказуемости этих поступков и их независимости от организующей руки автора, видимость случайностного самодвижения героя в изображенном мире.

10

[616] Примечания: 616

2 *Перцев П.* Обзор журналов // Волжский вестник (Казань). 1892. 28 января. № 27.

– А Иванов и скажет все его монологи!.. У вас хорошие монологи, их нужно сохранить.

М. Булгаков. Театральный роман

Принципы изображения внутреннего мира в чеховской драме сложились не сразу.

Когда Чехов обратился к крупной драматической форме, он, несмотря на молодость, уже имел большой опыт беллетриста[617]; к началу работы над «Ивановым» (сентябрь 1887 г.) уже в главных чертах сложилась его психологическая манера.

Один из основных чеховских способов изображения внутреннего через внешние обнаружения и в его связи с вещным окружением как будто подходил для драмы; обыденность обстановки действия рассказов Чехова тоже вполне вписывалась в узус бытовой драматургии 80-х годов. Правда, прием обнаружений приводил к тому, что значительные отрезки течения внутреннего мира оказывались скрытыми; кроме того, психологизм этого типа не предполагал подробных мотивировок.

Именно этим «Иванов» перекликается с чехов-

[617] Примечания: 617

Опыт ранней пьесы с ее мелодраматизмом в изображении психологии мало что мог дать.

ской прозой. В современных драмах мотивировки и разъяснения характеров персонажей обычно давались или в монологах, или во взаимохарактеристиках; большую роль играла интрига. Всего этого в «Иванове» было мало или не было совсем.

Оказалось, что психологизм такого рода в драме воспринимается едва ли не с большим недоумением, чем в прозе. Находя в характере главного героя много неясностей, современный критик рассматривает «для примера отношение Иванова к жене его. <…> Почему он теперь ее разлюбил? зачем он ее так оскорбляет? Наконец, как он относится к ее смерти?»[618] Противопоставляя в этом отношении Чехову Гоголя, П. Васильев писал, что когда Подколесин выпрыгивает в окно, он «совсем понятен», по непонятно, «отчего же это сейчас застрелился Иванов? Конечно, не оттого, что его сейчас же обругал земский врач <…>. Этакие мнения ему приходилось выслушивать не один раз. <…> Конечно, и не оттого застрелился, что перед браком заметил в своей шевелюре седые волосы — с этим украшением очень можно жить. <…> Думайте сколько угодно;

[618] Примечания: 618

Скромный П. <Васильев П. П.> Журналистика // Живописное обозрение. 1889. № 13. 26 марта. С. 219.

драма на все дает общие намеки и ни на что не дает положительного ответа»[619]. Что же привело Иванова, спрашивал житомирский критик, «к такому крайнему, безнадежному пессимизму? <…> Обращаясь к пьесе за разрешением поставленного вопроса, мы не находим в ней прямо и ясно выраженного ответа»[620]. «Остались непонятными, — подводил итог своего разбора обозреватель „Дня“, — и причины „черной меланхолии“, охватившей Иванова. Недоумевает сам герой, недоумевает автор, недоумевают и зрители»[621].

Такое изображение внутреннего мира не было принято не только критикою, но и друзьями, актерами, друзьями-актерами. В письмах, разговорах, на репетициях высказывались недоумения, давались советы, иногда очень настойчивые, с апелляцией к своему сценическому и драматическому опыту.

Советы находили подготовленную почву: Че-

---

[619] Примечания: 619

Скромный П. <Васильев П. П.> Журналистика // Живописное обозрение. 1889. № 13. 26 марта. С. 219.

[620] Примечания: 620

В. С. Журнальные заметки // Волынь (Житомир). 1889. 23 марта. № 52.

[621] Примечания: 621

Театр и музыка // День. 1889. 2 февраля. № 247.

хов сам считал (еще в процессе писания), что выходит не очень сценично.

Рекомендации давались и по поводу фабулы, композиции, отдельных эпизодов, но больше всего — по поводу изображения психологии. Выполни Чехов их хоть вполовину, пьеса стала бы совсем другой пьесой. Однако и то, что он, прислушиваясь, поправлял и добавлял, многое в ней меняло.

Существенными для сюжета первых двух действий являются ежедневные отъезды-бегства Иванова из дому и связанные с этим психологические коллизии. В первых редакциях его чувства обнаруживаются лишь в обращенной к жене запинающейся реплике и паузе: «Я… я скоро вернусь… (Идет, останавливается и думает.) Нет, не могу! (Уходит.)». В окончательном варианте добавлен целый разъяснительный монолог: «Дома мне мучительно тяжело! Как только прячется солнце, душу мою начинает давить тоска. Какая тоска!..» и т. д. Дальше в партии жены вся психологическая нагрузка прежде ложилась на ее краткую реплику «(Смеется и плачет.) Или, Коля, как? Цветы повторяются каждую весну, а радости нет? Да?». Перед этим тоже вставлено разъяснение — воспоминание о прекрасном прошлом.

В шестом явлении второго действия о чувствах Саши зритель догадывался по авторской ремарке и ее словам: «(Шутя, сквозь слезы.) Николай Алексеевич, бежимте в Америку». Позже они были дополнены подготавливающей их речью: «<…> Нужно, чтобы около вас был человек, которого бы вы любили и который вас понимал бы. Одна только любовь может обновить вас».

В пьесу были введены новые большие монологи Иванова, разъяснения характера его, а также доктора Львова в речах других персонажей. Параллельно шли исключения «лишних» бытовых эпизодов, изменения в фабуле (иной финал).

Перемены традиционизировали пьесу. Это давало возможность позднейшим исследователям и деятелям театра говорить или вообще об отсутствии нового, «чеховского» в «Иванове», или отмечать лишь «отдельные случаи» этого нового.

Нового оказалось не так уж мало; его палитра была более яркой в первой редакции, но сохранила основные краски и в последующих.

Много чеховского было и осталось в изображении и компоновке бытовых сцен (см. гл. IV, § 4). Уже в первом варианте были типично чеховские диалоги, такие как разговор Анны Петровны с

Львовым с его неожиданными прорывами во внешнее действие подспудной эмоциональной струи.

«**Анна Петровна**. <…> Доктор, а братьев у вас нет?

Львов. Нет.

Анна Петровна рыдает».

Переработка была не однонаправленной; некоторые сцены получали вид, близкий к формам поздней чеховской драматургии, — например, седьмое явление первого действия с паузами, звуками гармоники, криками совы и повторно введенным «Чижик, чижик, где ты был?». Очень показательна вставка в седьмом явлении третьего действия:

«**Саша**. Утомительно с тобой говорить. (Смотрит на картину.) Как хорошо собака нарисована. Это с натуры?

Иванов. С натуры»[622].

Ряд исправлений застрял на полпути между традиционным и чеховским способом изображения душевных движений. Говоря о своей болезни в первом действии, Анна Петровна вдруг

---

[622] Примечания: 622

Ср. в «Вишневом саде»: «Варя. <…> Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, все как сон… *(Другим тоном.)* У тебя брошка вроде как пчелка. Аня *(печально):* Это мама купила».

неожиданно переводит разговор: «Вы умеете рассказывать смешные анекдоты?» У позднего Чехова этот внезапно явившийся мотив так и оборвался бы. Но перед нами еще не этот Чехов, и добавляется мотивирующая реплика: «А Николай умеет».

Несомненно, к традиционным сценическим формам приблизила пьесу нововведенная система монологов. А. П. Скафтымов даже полагал, что в «способах изображения внутреннего мира действующих лиц пьеса в основном продолжает прежнюю традицию непосредственных признаний и монологов. <…> Иванов говорит о себе много и пространно. В сущности, на протяжении всей пьесы все участие Иванова в сценах и диалогах занято его саморазъяснениями»[623]. Говорит он много, это так; но столь ли уж традиционны его монологи?

Сейчас, после опыта поздней чеховской и всей послечеховской драматургии, «Иванов» действительно в этом может казаться несколько старомодным. Однако современную критику — очень чуткий барометр — не удовлетворяли прежде всего именно новые монологи. Более

[623] Примечания: 623

Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 454.

того: с первым вариантом пьесы было знакомо немного современников, и почти вся известная нам критика — это критика нового варианта «Иванова». Этот вариант оказался для нее совершенно необычен — и, в частности, своими монологами. «Что автор хотел сказать этим монологом, — недоумевал обозреватель „Одесского вестника“ по поводу финальной речи Иванова, — так и остается неизвестным»[624]. Разбирая другой монолог, Л. Е. Оболенский писал: «Допустим, что Иванов надломился от переутомления. „Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты“, — говорит он. Но разве не тысячи людей хозяйничают, учатся в гимназиях, университетах, разве не тысячи заботятся о школах, создают проекты»[625]. В этом духе о данном монологе писали много. «Попробуйте из его монолога точно и ясно определить эти „два мешка ржи“, взваленных на спину? <…> В университете, школах, хозяйствах и проектах я не нахожу ничего, объясняющего утомления и усталость», — реши-

[624] Примечания: 624

Дон-Б <Дашков В. Л.>. Городской театр // Одесский вестник. 1889. 30 апреля. № 113.

[625] Примечания: 625

Созерцатель. Обо всем. (Критические заметки). «Иванов», драма А. Чехова // Русское богатство. 1889. № 3. С. 203.

тельно заявлял Е. А. Соловьев[626]. Иванов, писал обозреватель нижегородской газеты, «неизвестно отчего не может ни работать, ни любить, ни жениться, ни жить; автор объясняет это, его устами, переутомлением — от гимназии, университета и даже… занятий хозяйством; но это объяснение ничего не говорит»[627]. «Всякий невольно спросит себя, — писала другая провинциальная газета по поводу третьего известного монолога, — в чем же состояла эта „пережитая жизнь“, эта „война с тысячами“ и битвы с мельницами?»[628]

Подобными вопросами многократно были оговорены все вновь введенные монологи. По единодушному мнению современников, им, как и изображению внутреннего мира в пьесе в целом, не хватало бытовой и социально-психологической конкретности, открытости, ясности причинно-следственных связей; как и в прозе, им недоставало исчерпанности объяснения. Пере-

[626] Примечания: 626

Скриба. Пьесы г. Чехова // Новости и биржевая газета. 1897. 10 июля. № 187.

[627] Примечания: 627

Городской театр. «Иванов» // Нижегородский листок. 1903. 18 февраля. № 47.

[628] Примечания: 628

Журнальные заметки. Драма Чехова «Иванов» // Каспий (Баку). 1889. 21 марта. № 63.

работка сделала пьесу традиционной больше по сценической форме, чем по ее изначальной сути.

А. Р. Кугель, не будучи знаком с творческой историей «Иванова», проницательно заметил: «Это вынужденное (как мне кажется) тяготение Чехова к театральному шаблону растет по мере развития пьесы, то есть по мере того, как перед художником вставала необходимость развязки, как она понимается в театре. Финальная сцена первого акта <…> напоминает по нежности и мягкости тонов настроение Маши в последнем акте „Трех сестер“. Это настроение уже было у Чехова, а между тем приходилось подглядывать, подслушивать, говорить монологи, стреляться»[629].

Сделав в «Иванове» попытку приспособить свой драматический язык к традиционным формам, в «Лешем» Чехов снова возвращается к прежнему — к неявным, скрытым формам проявления внутреннего мира. Но это было возвращение на следующем витке эволюции, обогащенное новым опытом. Отсутствие объяснений, открытых мотивировок — шаг к построению драмы, создаваемой не из причинно-следственного сцепления значимых поступков, но на основе более

[629] Примечания: 629

Кугель А. Р. Русские драматурги. Очерки театрального критика. М., 1934. С. 133.

сложно организованного потока внутренней и внешней жизни, построению, в полной мере воплотившемуся в драматургии «Трех сестер» и «Вишневого сада».

Глава шестая
Герой
1

Рассматривая по отдельности уровни художественного мира Чехова, мы тем самым говорили и о человеке — средоточии этого созданного с ним и для него мира. Однако мы еще не обращались к изображению человека как целостного феномена, к структуре литературного героя Чехова.

Первое заметное отличие чеховских героев — отсутствие у них предыстории. В дочеховской литературе жизнь героя прослеживается с юности, иногда — сызмальства. Затрагиваются вопросы воспитания, образования, семейно-социальной среды (Онегин, Чичиков, Лаврецкий; биографии Аянова и Райского в «Обрыве», Павла Вихрова в «Людях сороковых годов» Писемского). Чехова социально-биографический генезис героя заботил мало. Если же — крайне редко — о детстве героя упомянуто («Три года», 1896; «Архиерей», 1902), то это всегда лишь отдельные, немногие детали; прошлое никогда не рассказывается. У Чехова есть произведения о детях, но нет таких,

где бы дети вырастали. Замысел продолжения «Степи», где Егорушка должен был повзрослеть и кончить «непременно плохим», не был осуществлен, из продолжения «Мужиков» (1897), где в качестве действующего лица выступала выросшая Саша, были написаны только две главы.

Отсутствие у Чехова привычного социального генезиса персонажа широко обсуждалось уже в связи с фигурой главного героя «Иванова». «Неясны те социальные условия, — писал И. Александровский, — на почве которых мог народиться такой измятый, уродливый человек. <…> Отсутствует характеристика тех особенностей русского общества, под влиянием которых получили права гражданства наши бесчисленные Ивановы». Иванов не объяснен, «как объяснен, например, Онегин у Пушкина»[630]. Сопоставления делались многими критиками — и все обнаруживали резкое отличие Чехова от предшественников. Л. Е. Оболенский, считая, что в пьесе «достаточно ярко выступает недостаток социологической точки зрения», замечал: «Когда мы читаем „Горе от ума“ <…> нам совершенно ясны все общественные условия Чацкого <…>. То же

[630] Примечания: 630

Александровский Из. Спектакли товарищества московских артистов // Киевлянин. 1889. 18 мая. № 107.

сделал Островский относительно Жадова»[631]. В большой статье, напечатанной в провинциальной газете, столичный критик В. Чуйко тоже сопоставлял пьесу Чехова с «Гамлетом» Шекспира, а затем с «Гамлетом Щигровского уезда» Тургенева, который «совершенно понятен; его создала помещичья среда и крепостное право», а Иванов «не связан органически с жизнью». «Если во всем виновата современная русская действительность, то надо было показать в яркой картине эту действительность, — рекомендовал критик. — <…> Нужно было показать органическую тесную связь между средой и человеком и объяснить человека»[632]. Позже подобные претензии предъявлялись к героям едва ли не всех наиболее значительных произведений Чехова, включая «Человека в футляре».

Синхронический подход к герою восходит к традиции сцен и сценок (а через них — «физиологии»). Другие истоки — в большой литературе — Чехов обозначил сам, отстаивая такой подход

---

[631] Примечания: 631

Созерцатель. Обо всем. Критические заметки. «Иванов», драма А. Чехова // Русское богатство. 1889. № 3. С. 204–205.

[632] Примечания: 632

Чуйко В. Журнальное обозрение // Одесский листок. 1889. 24 марта. № 80.

в споре с Сувориным: «Вы думаете, что я не должен был брать Иванова „готовым“. <…> Что было бы, если бы Хлестаков и Чацкий тоже не были „взяты готовыми“? <…> Герои Толстого взяты „готовыми“; прошлое и физиономии их неизвестны, угадываются по намекам…» (8 февраля 1889 г.).

В дочеховской литературе автор всегда озабочен тем, чтобы носящиеся в воздухе идеи были воплощены в герое, которому они по плечу, который сможет их наиболее ярко выразить. Все развитие личности героя готовит его к восприятию этих идей (Бельтов, Рудин, Базаров, Молотов). Достоевский напряженно размышлял о закономерностях восприятия идей времени, о сложных, аномальных случаях, когда идея, доступная «лишь высокообразованному и развитому уму, может вдруг передаться почти малограмотному существу, грубому и ни о чем никогда не заботившемуся; и вдруг заразит его душу своим влиянием» («Дневник писателя»).

Чехова все это интересовало гораздо меньше. Идеи эпохи он охотно дарил лицам, которые ни при каких обстоятельствах не могли бы их с достаточной полнотой выразить. Так, от имени Ольги в «Мужиках» дается рассуждение, по своему обобщенно-публицистическому характеру и

стилю явно выходящее за пределы возможностей этой героини: «Да, жить с ними было страшно, но все же они люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания. Тяжкий труд, от которого по ночам болит все тело, жестокие зимы, скудные урожаи, теснота, а помощи нет и неоткуда ждать ее». В этом отношении критика противопоставляла Чехова Тургеневу, Толстому, выбиравшим, по слову Достоевского, «героями людей наиболее сознательно и интенсивно относящихся к жизни», у Чехова же «божественный огонь идеализма» может гореть «в сердце простого и бессознательного существа»[633]. Анализируя содержание идей героя «Дома с мезонином», обозреватель одесской газеты писал: «Г. Чехову угодно было вложить эти высокие мысли в уста столь жалкого и духовно скудного субъекта, что они теряют не только всякое серьезное значение, но даже как будто профанируются»[634].

Иногда автор приспосабливается к строю понятий и языку персонажей (рассуждения героев в

[633] Примечания: 633

Вергежский А. Литературные очерки // Северный край (Ярославль). 1900. 1 марта. № 56.

[634] Примечания: 634

Старый писатель. Литературные очерки. <…> Рассказ г. Чехова «Дом с мезонином» и дилетантизм в искусстве // Одесские новости. 1896. 22 июня. № 3368.

рассказах «Сапожник и нечистая сила», «Скрипка Ротшильда», «В ссылке»), но часто особым синтаксисом, лексикой как бы отъединяет эти рассуждения от того, кому они формально приписаны в тексте: «Но, казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» («В овраге»).

В союзе идеи и человека у Чехова всегда заметна непреднамеренность. Пожалуй, крайнее выражение сугубой ситуативности этого союза находим в рассказе «В усадьбе» (1894). Его герой, Рашевич, обидел своего гостя, отец которого «был простым рабочим», рассуждениями о преимуществах «белой кости». Казалось бы, у него целая платформа — в его речи ссылки на биологию, историю, потревожены имена Ричарда Львиное Сердце и Фридриха Барбароссы. Но когда оскорбленный Мейер ушел, выясняется, что высказываемые идеи вовсе не были выстраданными убеждениями Рашевича: «…сам он был женат на дочери разночинца, и если давеча завел

речь о белой кости, то потому только, что думал, что его мысли новы и оригинальны, и потому, что хотелось угодить и понравиться тому же Мейеру. С каким удовольствием он догнал бы следователя и завел бы новый, длинный разговор, но уже об интеллигенции, вышедшей из народа, о свежих, обновляющих силах и проч. И уж как бы он продернул эту хваленую белую кость!» Приведенная цитата — из газетного варианта рассказа. Но и по окончательному тексту явствует, что основной стимул речей Рашевича — наслаждение «своими мыслями и звуками собственного голоса», в том, что «если при нем говорили другие, то он испытывал чувство, похожее на ревность». И едва ли прав А. П. Скафтымов, определяя этого героя как типа «с его злобной философией „о белой кости“»[635]. Психология у Рашевича есть, философии — нет, ни злобной, никакой; его высказывания целиком замешены на дрожжах его мерзкого характера, пригодных для любого теста.

Р. А. Дистерло полагал, что некоторые высказывания чеховского профессора в «Скучной истории» не соответствуют мыслям его как человека своего времени: «Для последнего эта тонкая

---

[635] Примечания: 635

Скафтымов А. П. Указ. соч. С. 356.

и меткая оценка беллетристических работ позднейшего времени не только не характерна, но едва ли и возможна»[636].

Н. К. Михайловский находил в образе этого героя более серьезные несоответствия[637] и, видимо, в какой-то степени был прав.

Некоторые мысли самого Михайловского близко к тексту воспроизводятся в словах Дорна в первом действии «Чайки»: «Вы должны знать, для чего пишете, иначе если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас»[638]. Но почему они отданы Дорну? В его характере, биографии, взглядах ничего впрямую не отвечает этим высказываниям, связанным с очень определенной литературно-общественной позицией. И как с ними сочетаются соседние высказывания («Вы взяли сюжет из области отвлеченных идей. Так и следовало...»), кругу идей Михайловского совсем не близкие?.. Точно так же можно только

---

[636] Примечания: 636

Р. Д. Критические заметки // Неделя. 1889. № 46. 12 ноября. Стб. 1478.

[637] Примечания: 637

Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 603–604.

[638] Примечания: 638

Впервые это сходство отмечено: Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927. С. 104, 177.

гадать, какие общественные и психологические обстоятельства привели сына торговца галантерейным товаром («Три года», 1894) к идеям, вылившимся в брошюру «Русская душа».

С принципом непреднамеренности, случайности союза идеи и личности на другом уровне — в обыденной сфере — сходен чеховский принцип изображения персонажа, который критика называла утрировкой, что со времен Эраста Благонравова означало заострение, гротеск.

Считая Чехова писателем полутонов, часто забывают о том, что он был еще и художник контрастных, резких красок. Первые чеховские критики прекрасно это знали.

Отзывы об «Иванове» переполнены замечаньями о «неправдоподобности и утрированности»[639], «шарже» в изображении людей и ситуаций. Осуждение вызывали почти все достаточно заостренные детали. «Где видел г. Чехов таких хозяек, которые из скупости тушили бы все свечи в гостиной, сокрушались о недопитом в стакане чае и т. д. Правда, есть хозяйки очень скупые, но скупость свою они проявляют

[639] Примечания: 639

«Иванов» // Донская пчела (Ростов н/Д). 1889. 19 февраля. № 13; цитата: Наука, литература и искусство // Харьковские губернские ведомости. 1889. 28 февраля. № 53.

совершенно иначе, менее заметно и гораздо приличнее»[640]. «Все это скорее похоже на фарс, чем на действительные типы»[641].

Не поддается учету, сколько раз обсуждалось нюханье табака Машей в «Чайке». Знай критики первую пьесу Чехова, где Анна Петровна Войницева «свистит, точно мужик», по выражению Трилецкого, они, можно не сомневаться, не раз обговорили бы эту подробность и обыграли реплику. В прозе шаржированность видели не только в ранних вещах. «Адвокат Лысевич слишком карикатурен, — писал критик о герое „Бабьего царства“, — и производит слишком режущее впечатление»[642].

Редкая деталь — наследие юмористики — важнейшая черта чеховского индивидуализирующего изображения персонажа (ср. гл. III, § 6).

Круг идей, детали внешнего облика, доставшиеся персонажу в случайностной реальности мира, оставлены ему Чеховым в мире художе-

---

[640] Примечания: 640

Ph <*Филиппов С. П.*>. Театр Корша (Бенефис г. Светлова) // Русский курьер. 1887. 25 ноября. № 325.

[641] Примечания: 641

Созерцатель <Оболенский Л. Е.>. Указ. соч. С. 208.

[642] Примечания: 642

Д. М. Журнальные новости // Русские ведомости. 1894. 24 января. № 24.

ственном.

2

Все это расшатывало главный принцип литературной традиции XIX века — открытого отбора и подбора наиболее существенных черт внешности, предметного окружения, поступков, действий героя, ту «идеальную модель», которая «вбирала наиболее выразительное, типическое и извергала лишнее и случайное»[643]. Под типом в XIX веке обычно понималось воспроизведение в литературе личности, наиболее характерной для данного общества, данного социально-бытового уклада, объединяющей в себе черты, в такой концентрации в реальности не встречающиеся; с развитием и упрочением типического способа изображения в русской литературе XIX века тип стал главной фигурой и в литературной критике. Основной вопрос, которым встречалось всякое новое произведение Тургенева, Гончарова, Лескова, Писемского, Достоевского, Чехова, — насколько являются типическими их персонажи. Удача писателя и едва ли не сам творческий акт

[643] Примечания: 643
Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 298.

стали представляться почти исключительно как создание типа. По поводу всякого героя главный вопрос заключался в том, «насколько он является типичным „представителем“»[644].

Наиболее последовательно принцип открытой, «прямой» типизации был явлен в творчестве Гоголя, а затем у писателей натуральной школы с их «эпидемической жаждой типов»[645]. Тургенев, сам создавший целую галерею типов (ср. его известное высказывание о «чистых, беспримесных типах»), провозгласил всеобъемлемость типических подразделений: «…все люди принадлежат более или менее к одному из этих двух типов; <…> почти каждый из нас сбивается либо на Дон-Кихота, либо на Гамлета» («Гамлет и Дон-Кихот», 1859).

Но рядом существовал иной принцип художественного воплощения, восходящий к Пушкину. В послепушкинской литературе этот принцип давно связывают с именем Толстого. «Граф Толстой, — писал А. В. Дружинин о „Двух гусарах“, — рисуя два типические лица, вовсе не

---

[644] Примечания: 644

А-ь. Журнальное обозрение // День. 1889. 6 апреля. № 306.

[645] Примечания: 645

Виноградов В.В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 147.

представляет их образцами целого данного сословия или относится к ним с слишком общей точки зрения. <…> Каждое из этих двух лиц живет своей собственной индивидуальной жизнию, разнообразною, как всякая жизнь человеческая»[646]. У Толстого, полагал другой критик, мы «не найдем чистых психологических типов»[647]. Близкие к этим идеи развивал в своей первой книге Б. Эйхенбаум. «Типология Толстого не интересует. Его фигуры крайне индивидуальны»[648], — писал он и отмечал, что Толстой отступает «от обобщенной характеристики, от изображения устойчивых типов»[649]. Подробно эту мысль он обосновывал в работе 1937 года «Пушкин и Толстой». «Во всей литературе, связанной с принципом натуральной школы и ее главы Гоголя (в том числе и у Достоевского), человек изображается как тип: он наделялся резкими, определенными чертами, сказывающимися в каждом его поступке, в каж-

[646] Примечания: 646
Дружинин А. В. Собр. соч. Т. VII. СПб., 1865. С. 178.

[647] Примечания: 647
Дистерло Р. А. Граф Л. Н. Толстой как художник и моралист. Критический очерк. СПб., 1887. С. 32.

[648] Примечания: 648
Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. Пг.; Берлин, 1922. С. 42.

[649] Примечания: 649
Там же. С. 77.

дом слове — даже в фамилии. <…> Совсем иное — Пьеры, Андреи и Наташи Толстого <…>. Это не типы, ограниченные узкими пределами своей общественной среды или профессии, и даже не характеры, так или иначе замкнутые кругом отведенных им по психологической норме чувств и переживаний, а очень свободно переходящие от одних чувств и мыслей к другим индивидуальности, не отгороженные друг от друга никакими сложными перегородками, — „текучие“, как любил говорить Толстой о людях. Этот принцип „текучести“ приводит нас скорее всего именно к Пушкину»[650]. Как отмечает Г. М. Фридлендер, «гоголевский; (условно говоря, „типизирующий“) и толстовский (условно говоря, „индивидуализирующий“) методы изображения <…> отражают разные <…> ступени в историческом развитии реалистического искусства»[651]. Эволюция шла от Гоголя к Толстому. Чехов сделал после Толстого следующий шаг. В центр внимания Чехов тоже ставит индивидуальное. Но у Толстого оно существенно для характера в целом или даже для

[650] Примечания: 650

Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. статей. Л., 1969. С. 176.

[651] Примечания: 651

Фридлендер Г. М. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века. Л., 1971. С. 105.

человека как феномена бытия. «Толстой глубже, чем кто бы то ни было, постиг отдельного человека, но для него последнее слово творческого познания <…> полнота человеческого опыта, общая жизнь, действительность. <…> Для зрелого Толстого предмет изображения — это бесконечные человеческие сознания как носители общего бытия»[652]. У Чехова такой прямой проекции нет, нет стремления перекинуть мост от конкретно-личностного к человеческому вообще. У Чехова индивидуальное для персонажа как социально-психологического феномена может быть совершенно неважным (Лаевский из «Дуэли» с привычкой рассматривать свои ладони); это — собственно-индивидуальное, и оно, наряду с характерным, для Чехова также достойно воплощения. И это — новое слово в литературе XIX века.

О том, насколько чеховское изображение человека было новым, говорит тот факт, что даже поздняя критика, уже признавшая драматургию Чехова, уже находившая, что у него все неслучайно (как и полагалось занимающему второе после Толстого место на олимпе русской литературы), и

---

[652] Примечания: 652

Гинзбург Л. О романе Толстого «Война и мир» // Звезда. 1944. 1. С. 126.

при этом считавшая «типический» способ единственно возможным, — даже она отказывала чеховским героям в типичности. «Чехов, изображая картины современной жизни, не хочет сгущать краски на X и Z с тем, чтобы ярко выделить тип. <…> Разве действующие лица — типы в том смысле, как привыкли мы понимать этот литературный термин? Нет, это отдельные особи, отдельные, не собирательные личности, Иван Иванович, Иван Петрович и никто другой. Они действительно живут, пьют, едят, любят, ревнуют»[653]. В полемической статье М. Лемке особо подчеркивал, что в «Трех сестрах» «есть какие хотите исключения, но именно нет типов»[654]. Персонажи «Вишневого сада», по мнению А. С. Глинки-Волжского, «не представляют собой чего-нибудь особенно значительного, поразительного, типического»[655]. В большой обзорной статье о творчестве Чехова, сопоставляя его с Гоголем,

---

[653] Примечания: 653

Кривенко В. С. «Три сестры» // Театр и искусство. 1902. № 13. 28 марта. С. 268–269.

[654] Примечания: 654

Лемке Мих. С удовольствием! (Ответ Г. Д. Рыдзюнскому) // Орловский вестник. 1901. 31 мая. № 140.

[655] Примечания: 655

Волжский. «Вишневый сад» Чехова в Художественном театре // Журнал для всех. 1904. № 5. С. 299. То же в его кн.: Из мира литературных исканий. СПб., 1906. С. 169.

Диккенсом, Салтыковым-Щедриным, Е. Ляцкий писал, что изображения Чехова «конкретно-жизненны, но в поражающем большинстве случаев отнюдь не типичны»[656]. Критики, подводил итоги А. Скабичевский, искали в чеховских образах «типичности и осыпали автора упреками, находя, что выводимые им лица нимало не соответствуют большинству той категории людей, представителями которой они являются». Но в произведениях Чехова нечего искать типов — «это новая и небывалая еще до сей поры поэзия конкретных фактов и тех разнообразных настроений, какие эти факты вызывают»[657].

С проблемой типов связана другая важнейшая черта чеховской поэтики — обыкновенность его героев. Об этом критика писала с самого начала и до конца — что они «обыкновенные средние люди, не отличающиеся ни особыми добродетелями, ни особыми пороками»[658], что Чехов изображает «не исключительных людей, а, напротив,

---

[656] Примечания: 656

Ляцкий Е. А. П. Чехов и его рассказы. Этюд // Вестник Европы. 1904. № 1. С. 117.

[657] Примечания: 657

Скабичевский А. Сочинения: В 2 т. Т. II. СПб., 1903. С. 935–936.

[658] Примечания: 658

Фауст. Литературная беседа. «Иванов», драма Чехова // Сибирский вестник (Томск). 1889. 5 мая. № 50.

людей самых обыкновенных, самых простых, самых серых»[659]. А «если и попадется среди героев крупный ученый, то и он описан в самой будничной обстановке на сером фоне»[660]; человек, «вознесенный на высшую ступень духовной власти, — писал о герое „Архиерея“ А. Измайлов, — в сущности, совершенно обыкновенный, такой же слабый, как все»[661]. «Зрителя не в силах заинтересовать эти „обыкновенные“ люди, эта серенькая жизнь»[662]. «Чехов дал живых людей, а не героев, которым нужен пьедестал»[663]. «В „Дяде Ване“ нет ни героев, ни героинь. Действуют все самые обыкновенные люди»[664].

Но главная новизна была не в том. Внимание к ординарным, ничем не выделяющимся лицам как общее веяние в русской литературе нача-

---

[659] Примечания: 659

Аничков Е. Литературные образы и мнения // Научное обозрение. 1903. № 5. С. 157.

[660] Примечания: 660

Краснов Пл. Молодые беллетристы-академики. Короленко и Чехов // Книжки недели. 1900. № 4. С. 173.

[661] Примечания: 661

А. И. Новый рассказ А. Чехова // Биржевые ведомости. 1902. 14 мая. № 129.

[662] Примечания: 662

К. Московские театры // Новости и биржевая газета. 1890. 7 января. № 7.

[663] Примечания: 663

Lolo <*Муништейн Л. Г.*>. Антракты. (Театральная беседа) // Новости дня. 1898. 19 декабря. № 5589.

[664] Примечания: 664

Васильев С. <*Флеров С. В.*> Театральная хроника // Московские ведомости. 1899. 1 ноября. № 301.

лось еще с физиологического очерка, который обратился «к обыкновенным людям в полном смысле этого слова»[665]. Двумя десятилетиями позже шестидесятники запечатлели рядового члена крестьянской общины, жителя города, мастерового, приказчика. Общий поток литературы 70-х годов закрепил этот интерес (не дав, правда, значительных художественных достижений). Принципиально новым у Чехова было другое. В предшествующей литературе обыкновенный человек изображался или как открыто типический, или без специальной концентрации черт, как один из многих. Но и в том и в другом случае не ставилась задача изображения индивидуальности и неповторимости именно этого человека: «На нем не было ничего особенного, ему одному принадлежащего» (А. Пальм. «Один день из будничной жизни». — «Московский городской листок», 1847, 29 мая, № 115). И в 40-е годы, и позже «время требовало будничного, прозаического, примелькавшегося типа»[666]. Будничного, но

[665] Примечания: 665

Цейтлин А. Становление реализма в русской литературе. М., 1965. С. 190.

[666] Примечания: 666

Гроссман Л. П. Достоевский-художник // Творчество Достоевского. М., 1956. С. 359.

типа. У Чехова литературная установка стала совсем иной. Главным принципом изображения обыкновенного человека у него оказывается неосвобожденность от того, что принадлежит личности в числе прочего и «чисто случайно», как осуждающе говорил Н. К. Михайловский. Но, справедливо замечает нынешний исследователь, «нигде так не ошибается критика, говоря о Чехове, как в том случае, когда она пытается выявить, насколько типичны и обоснованны в герое те или иные его черты»[667].

Художественное видение Чехова было направлено прежде всего на индивидуальность со всем ее багажом — не только типическим, но и случайным; и то и другое для него достойно воплощения. Это касается и таких персонажей, как герои «Скучной истории» и «Архиерея», и таких, как герои «Мужиков», «В овраге», «Новой дачи»; это относится к лицам главным и эпизодическим.

Для Чехова совершенно нехарактерны такие написанные в концентрированно-типической манере изображения героя рассказы, как «В Москве» (1891) и «Человек в футляре» (1898),

---

[667] Примечания: 667

Линков В. Я. О некоторых особенностях реализма Чехова // Русская журналистика и литература XIX в. М., 1979. С. 120–121.

которыми эта манера у позднего Чехова и исчерпывается. Еще А. И. Роскин заметил, что Беликов — «плоскостная фигура»[668]. На фоне других чеховских героев, где индивидуально-случайностное изображение дает им объемность, этот персонаж действительно плоскостен, не по-чеховски резко оконтурен. Нарицательность для чеховских героев — не правило, а исключение.

Чехову недостаточно показать человека в кругу его мыслей, идей, верований, изобразить героя в индивидуальных чертах физического облика. Такой индивидуальности ему мало. Ему надобно запечатлеть особость всякого человека в преходящих, мимолетных внешних и внутренних состояниях, присущих только этому человеку сейчас и в *таком виде* не повторяемых ни в ком другом. Индивидуальное сращено со всеми мелочами этой минуты этого человека, и мелочная внимательность чеховской индивидуализации, иногда кажется, дошла до предела в своем интересе к самым пустячным, ничтожным привычкам, жестам, движеньям. То, что герой любит мять манжеты, поглаживает себя по голове, по груди или щелкает пальцами, может не иметь никако-

[668] Примечания: 668
Роскин А. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959. С. 335.

го характеристического значения. Но это создает особое, недистанцированное, близкое отношение к нему — в противоположность обобщенной характеристике, заставляющей рассматривать героя издали, со стороны. Все это утверждает ценность каждого человека не только как духовного феномена, но как личности со всем «частным», что есть в ней, — ту ценность, которая была осознана только в демократиях двадцатого века.

Для уяснения чеховских представлений о роли категории индивидуального — телесного и духовного — в бытии человеческого «я» важны его высказывания о бессмертии, для нее пороговой. Одно из них было сделано как полемическое по отношению к суждениям Л. Толстого: «В клинике был у меня Лев Николаевич <…>. Говорили о бессмертии. Он признает бессмертие в кантонском вкусе; полагает, что все мы (люди и животные) будем жить в начале (разум, любовь), сущность и цель которого для нас составляет тайну. Мне же это начало или сила представляется в виде *бесформенной* студенистой массы, *мое я — моя индивидуальность*, *мое* сознание сольются с этой массой, — такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его» (М. О. Меньшикову, 16 апреля 1897 г.). Близкие к этому мысли Чехова записал

в июле 1897 года в своем дневнике А. С. Суворин: «Если после смерти *уничтожается индивидуальность*, то жизни нет. Я не могу утешаться тем, что сольюсь с червяками и мухами в мировой жизни, которая имеет цель» (17, 457; 18, 325). Схожие идеи находим еще раньше, в «Палате № 6», где с мыслями Марка Аврелия о воплощении человека после смерти в другом состоянии, в плоти животных и растений, страстно спорит Андрей Ефимыч Рагин: «О, зачем человек не бессмертен? — думает он. — Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение, речь, самочувствие, гений, если всему этому суждено уйти в почву?.. <…> Только трус <…> может утешать себя тем, что тело его будет со временем жить в траве, в камне, в жабе…» В бессмертии, по Чехову, нужно сохранение индивидуальности, иначе его не нужно вообще. Это очень близко к позднерозановскому: «рыжая бороденка Шперка» и «дырочка на сапоге», которые не могут исчезнуть, носовой платок, с которым автор «Уединенного» хотел явиться «на тот свет». Чехова в человеке влекло то единственно индивидуальное, что существует в нем, по словам Л. Шестова, «лишь в промежутке между рождением и смертью». Всесторонняя, в том числе и внешностная, неповторимая окрашенность личности

— в центре чеховского мировосприятия. Как бытие в целом у Чехова — царство индивидуальных форм, так и часть его — герой — прежде всего индивидуальность со всем единственным в своем роде сочетанием черт и в этом качестве включенная в поток бытия. Диапазон художественного изображения человека расширялся, обретая новые черты.

3

Один из главных принципов создания образа героя в дочеховской традиции (сформировавшейся под влиянием традиции типической) заключается в том, что особенности духовного склада, детали внешнего облика персонажа, окружающей его вещной среды фокусируются в некую определенную и яркую точку. «Художник не выдумывает тех черт, из которых слагается в его воображении тип, а берет их из действительности, — писал один из влиятельнейших критиков 80-х годов. <…> Жизнь, действительность совсем не так последовательна, как художник, для человеческого созерцания: она постоянно собирает в одно целое самые противоречивые черты. И чем непоследовательнее, чем противоречивее из-

вестная сфера жизни, тем труднее поддается она анализу художника, тем большего таланта она требует для олицетворения себя в типических образах»[669].

Чехов, несмотря на жесткие условия жанра короткого рассказа, не стремился свести в фокус эти «противоречивые черты». Лишь только такая отчетливая точка как будто возникает, рядом с нею вдруг засветится посторонний беззаконный луч.

В рассказе «Страх» раскрытию достаточно объемной, но все же единой в своем основании мысли героя о страхе перед самой обыденной текущей жизнью подчинены главные элементы рассказа: пространные (для этого жанра) рассуждения героя, фабула (измена жены с другом), укрепляющая героя в его соображениях о непонятности этого мира, эмоциональный тон рассказа — все, приводящее к тому, что страх героя сообщается и рассказчику, и ему уже «странно и страшно», что летают грачи.

Но в середине рассказа в него вдруг внедряются рассуждения героя, посторонние теме и всей эмоциональной атмосфере «Страха»: «То веяние, говорил он, которое погнало в деревню столько

[669] Примечания: 669

Введенский А. И. Литературные характеристики. СПб., 1910. С. 292–293 (писано в 1880 г.).

даровитых молодых людей, было печальное веяние. Ржи и пшеницы у нас в России много, но совсем нет культурных людей. Надо, чтобы даровитая, здоровая молодежь занималась науками, искусством и политикой…»

В рассказе «На пути» (1886) герой за свою еще не столь долгую жизнь успел переменить множество убеждений и даже профессий. «Разве есть какая-нибудь физическая возможность, — задавался вопросом один из первых рецензентов рассказа, — совместить в одну жизнь то количество искренних увлечений, которые, по словам Лихарева, ему пришлось испытать за какие-нибудь 20 лет: он успел за такой сравнительно короткий промежуток времени (я считаю с 18 лет, когда он мог поступить в университет, — до 42 — момента его беседы с Иловайской) познать тщету всех наук, быть нигилистом, служить на фабриках, в смазчиках, бурлаках, изучать русский народ, собирать песни, побывать в пяти тюрьмах, отправиться и вернуться из ссылки в Архангельскую и Тобольскую губернии, быть славянофилом, украинофилом, археологом и т. д. и т. п. Заметьте, что каждое из этих многообразных, бесчисленных увлечений, которые он, по-видимому, меняет как перчатки, „гнет его в дугу“, „рвет его тело на ча-

сти“. Он плачет, грызет подушку, глотает подлеца от своих друзей и после этого снова как ни в чем не бывало идет в смазчики, бурлаки, археологи. Только фантастические нервы могут выдержать ряд подобных потрясений, а ведь Лихарев и в 42 года, в сущности, бодрый, сильный и довольно веселый господин, то, что называется „мужчина в полном соку“. Даже мифическому Фаусту для того, чтобы исполнить самую ничтожную частицу программы русского неудачника — познать тщету наук, надо было 80 лет. Очевидно, что тут либо г-н Лихарев, либо сам автор хватил через край»[670].

В первоначальных редакциях «Иванова» в перечислении того, что утомило и истощило главного героя, кроме гимназии, университета, школ, проектов, были «речи, сыроварни, которые провалились, конский завод, статьи».

Каждый из этих разнородных видов деятельности, требовавших не только хронологически значительных отрезков жизни, но и соответствующих душевных сил и наклонностей, никак не увязывается автором с какою-либо конкретной чертой личности и с традиционной точки зрения

[670] Примечания: 670

Мережковский Д. Старый вопрос по поводу нового таланта // Северный вестник. 1888. № 11. С. 89.

выглядит как конспект, схема, наметка характера. Вл. И. Немирович-Данченко с таких позиций, но проницательно увидел общее в этих произведениях: «Что Вы талантливее всех нас — это, я думаю, Вам не впервой слышать, и я подписываюсь под этим без малейшего чувства зависти, но „Иванова“ я не буду считать в числе Ваших лучших вещей. Мне даже жаль этой драмы, как жаль было рассказа „На пути“. И то и другое — брульончики, первоначальные наброски прекрасных вещей» (16 марта 1889 г. — 12, 343).

Такое изобилие родов деятельности — явление нечастое, но само соположение в образе героя нескольких автономных состояний — структурный чеховский принцип. Рассказ Чехова — рассказ состояний; в начале 80-х годов — одного, позже — двух, реже — больше, но всегда самостоятельных, в себе завершенных. Это хорошо видно на примере «Учителя словесности», где композиция обнажается историей печатанья: сначала (1889) была написана (или напечатана) первая часть, вполне законченная, рисующая состояние влюбленности, а через несколько лет (1894) — вторая, тоже вполне самостоятельная, изображающая состояние неудовлетворенности жизнью.

Такова же структура персонажа и в чеховской драматургии. В «Дяде Ване» Войницкий сначала предстает как человек, сотворивший себе кумира, а потом — как этого кумира с пьедестала сбросивший и неутоленно развенчивающий. Оба состояния представлены в формах очень резких. Прежний дядя Ваня «обожал этого профессора», «гордился им и его наукой», «дышал им», все, что тот писал, считал гениальным. Новый же дядя Ваня говорит о нем так: «Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. Двадцать пять лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре <…> двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее».

Несочетаемость этих отношений-состояний многажды отмечала критика. «Можем ли мы принять на веру это внезапное, не объясненное нам крушение веры в гений полубога? Не можем и не имеем права. А между тем автор сцен ни одним словом не объяснил нам этой мучительной загадки»[671]. «Как мог дядя Ваня <…> ничего этого не понимать раньше <…>? Да где же были его глаза, где была его вдумчивость, все то, что так

[671] Примечания: 671

— *инь* <*Фейгин Я. А.*>. Дядя Ваня. (Художественно-общедоступный театр) // Курьер. 1899. 29 октября. № 299.

внезапно раскрыло ему глаза? Одно из двух: или профессор не то, за кого его принимает теперь дядя Ваня, или он сам спал двадцать пять лет и вдруг проснулся. И то и другое равно неестественно, а потому и нехудожественно»[672]. Как верно заметил Е. А. Соловьев, с позиций «рационалистической критики 60-х годов» в страданиях дяди Вани не найти «ничего осмысленного <…>. Подойдите к „Дяде Ване“ с точки зрения разума, логики, и, кроме драмы на почве человеческой глупости и трусости, вы не увидите ничего… Лопухов, Кирсанов, Писарев через пять минут разобрались бы во всей этой истории и во всяком случае никого бы не пожалели»[673].

О немотивированности, необъясненности поступков, действий, изменений в характере писали и применительно к персонажам «Иванова», «Чайки», «Трех сестер». Вершинин — «сколот из разных кусков, из материалов хотя в природе и существующих, но вместе не встречающихся, как

[672] Примечания: 672

А. Б. Московский Художественный театр // Мир божий. 1901. № 4. С. 3. То же в кн.: Богданович А. И. Годы перелома. СПб., 1908. С. 299–300.

[673] Примечания: 673

Андреевич. Опыт философии русской литературы. СПб., 1909. С. 291–292 (1-е изд. СПб., 1905).

не растет дерево с железом»[674]. «Люди как бы переламываются надвое <…> Андрей в первом акте еще стремится к профессуре, во втором уже секретарь управы, в третьем — член ее. Почему это так вдруг, как у Хлестакова? Где же неумолимые причины, которые примирили бы нас с такой переменой? <…> Андрей женился. Но разве ученая карьера требует безбрачия? Разве у господ профессоров не бывает жен и по полдюжине детей?»[675]

Но вот рассказ, где изменения в характере будто объясняются, где показывается, как из молодого, полного сил, способного воспринимать красоту и поэзию человека получается черствый, ничем не интересующийся стяжатель. Речь идет, как нетрудно догадаться, о хрестоматийном «Ионыче» (1898). Однако на поверку прослеженности изменений в характере — в толстовском смысле — нет и здесь, а есть, как и везде у Чехова, ряд обнаружений, зафиксированных внешним образом: меняются «средства передвижения»,

---

[674] Примечания: 674

Сутугин С. «Три сестры» А. П. Чехова // Театр и искусство. 1901. 47. С. 846.

[675] Примечания: 675

Неизвестный <Потапенко И. Н.?>. Журнальные заметки // Россия. 1901. 16 марта. № 678.

являются новые «развлечения» — считать по вечерам деньги. Эволюция в строгом смысле, когда последующее состояние — результат накопления неких качеств в предыдущем, отсутствует. Об этих качествах прямо не упоминается, говорится о чем-то другом, лишь косвенно на них намекающем: «И, садясь с наслаждением в коляску, он подумал: „Ох, не надо бы полнеть!“»

От Чехова требовали мотивированности и последовательной эволюции характера, он же давал серию разновременных снимков — «снимки эти объединены общностью сюжета <…> но не внутренней связью причинности, логической последовательности»[676]. Но «как из тысячи фотографических карточек одного и того же лица, снятых в самое различное время, в самых различных позах, нельзя вывести правильного заключения об истинной сущности духовного мира», так и чеховские «протокольно-верные отдельные изображения» не дают картины характера. Это, считал современник, «громадный недостаток талантливого беллетриста»[677]. Новое видение человека воспринималось с трудом.

---

[676] Примечания: 676

Оликов М. Талант в футляре // Русский листок. 1898. 31 июля. № 210.

[677] Примечания: 677

Там же.

4

Реалистическая традиция XIX века, восходящая к типическому способу изображения человека, выработала особую, соответствующую ему форму — характеристику. Под нею понимается текст, обобщенно определяющий личность персонажа, как правило, статический, выключенный из поступательного движения повествования.

Характеристика — один из важнейших компонентов повествования Гончарова, Писемского, Достоевского. Например, в романе Писемского «В водовороте» последовательно даются развернутые характеристики Бахтулова, князя Григорова (на первых страницах — описание внешности, далее — биография и общая характеристика), Жиглинской и ее дочери, доктора Иллионского, Миклакова: «Милейший Миклаков <…> будет играть в моем рассказе довольно значительную роль, а потому я должен несколько предуведомить об нем читателя. Миклаков в молодости отлично кончил курс в университете, любил много читать…» и т. д. Наиболее ярким представителем и в значительной мере создателем характеристического типа повествования был

Тургенев, романы которого едва ли не на четверть состоят из развернутых биографий-характеристик героев.

В большой литературе предшественником Чехова в отказе от статической характеристики был Л. Толстой, у которого герой сразу вводится в действие, и лишь в процессе развертывания сюжета складывается его облик. Но этим общность и исчерпывается.

Чехов не отказывается от характеристики вовсе. Вопрос стоит иначе: действует или нет общий случайностный принцип в таком виде текста, который по определению направлен на обратное — выявление закономерного, неслучайного, наиболее значимого?

Прежде всего у Чехова решительно отсутствуют всякого рода вводные или заключительные замечания обобщающего характера, прямо указывающие на характерность, типичность личности: «Это был странный тип, довольно часто, однако, встречающийся» («Братья Карамазовы»). У Чехова редки даже самые обычные оценочные характеристики — вроде характеристики Григорова в упоминавшемся романе Писемского: «Князь был не трус».

Сопоставляя Чехова с великими предшествен-

никами, Е. Ляцкий находил, что они «умели уловить наиболее характерные черты человеческой души и умели находить для них естественные и в высшей степени жизненные выражения, а Чехов останавливается на чертах случайных, мало характерных для того или иного образа»[678]. Действительно, с традиционной точки зрения, например, по значимости совершенно несопоставима с другими последняя деталь в характеристике лакея в «Трех годах». «Кушанья подавал Петр. Этот Петр днем бегал то в почтамт, то в амбар, то в окружной суд для Кости, прислуживал; по вечерам он набивал папиросы, ночью бегал отворять дверь и в пятом часу уже топил печи, и никто не знал, когда он спит. Он очень любил откупоривать сельтерскую воду, и делал это легко, бесшумно, не пролив ни одной капли». Рецензент повести недоумевал: зачем читателю знать именно эту подробность?[679] Но это и есть собственно индивидуальная черта, это чеховская подробность в ее чистом виде.

«Концентрированные» типы Гоголя в русской

---

[678] Примечания: 678

Ляцкий Е. Указ. соч. С. 144.

[679] Примечания: 679

Nemo. Литературное обозрение // Енисей (Красноярск). 1895. 2 апреля. № 40.

литературе, в сущности, остались одинокими, послегоголевская литература оказалась более близкой к тому «реальному» представлению о человеке, о котором говорил Достоевский: «В действительности типичность лиц как бы разбавляется водой, и все эти Жорж-Дандены и Подколесины существуют действительно, снуют и бегают перед нами ежедневно, но как бы в несколько разжиженном состоянии» («Идиот»). Однако основной гоголевский принцип остался незыблемым — при меньшей концентрации состав оставался однородным. С Чеховым явилось нечто иное: состав типических черт не просто делается менее густым, разбавляется, но в него добавляется жидкость совсем другого качества — и характеристика, и образ в целом обременяются множеством черт и случайностей биографии конкретного лица, не вписывающихся в набор «типических» черт.

Как и в некоторых других случаях, новаторство было не в том, что Чехов изобрел какой-то совсем новый прием, но в том, что изнутри реформировал старый. Характеристики, как и структура персонажа в целом, вносят свою лепту в картину индивидуально-случайностного чеховского мира.

5

Даже из приведенных в настоящей книге отзывов критики чеховского времени читатель мог убедиться, что в основе ее подхода к герою лежал реально-бытовой взгляд. Чеховские персонажи рассматривались с точки зрения прямого соответствия эпохе, обсуждалась степень возможности тех или иных их поступков и т. п. Истоки такого подхода восходят еще к 60-м годам XIX века. Надолго удержался он и в литературоведении. Еще в 20-х годах нашего века отечественная филология решительно выступала против рассмотрения персонажей «как внеэстетической реальности», «по законам эмпирического мира»[680]. «Еще существуют или недавно существовали люди, — писала А. Векслер, — которые ставят психопатологический диагноз героям Достоевского и сердятся на неправдоподобие и невероятные поступки действующих лиц Сологуба, т. е. предполагают, что герои литературных произведений

[680] Примечания: 680
Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

отражение живых людей»[681]. Против подхода к герою как к «живой реальности», полемизируя с В. Ф. Переверзевым, выступал в статье 1923 года А. П. Скафтымов: к герою литературного произведения не могут применяться «мерки реальных (находящихся вне произведения) социологических, психологических и психопатологических категорий»[682]. О недопустимости такого подхода, не изжитого и посейчас, в специальной книге говорит Л. Я. Гинзбург: «Домысливание персонажа, наивные о нем догадки, то есть отношение к нему как к настоящему человеку, разрушает познавательную специфику искусства. Если герой порожден литературной системой, постигавшей человека в одном-единственном его качестве, то других качеств он не имеет. Если литература стремилась изобразить романтически неземное существо, то это существо обходилось без плоти и крови, без быта и прочих условий земного существования. В изобразительном искусстве это еще нагляднее. Если художник изобразил только голову, то мы не размышляем о том, как выглядит тело, которого этой голове не хватает. Если перед

---

[681] Примечания: 681
Векслер А. Маски // Жизнь искусства. 1919. И ноября. № 289.

[682] Примечания: 682
Скафтымов А. П. Указ. соч. С. 26.

нами начертанный художником профиль, то нам не приходит на ум его повернуть, чтобы полюбопытствовать — каково же это лицо анфас»[683].

Наиболее отчетливо проблема героя как специфической категории была поставлена в работах Ю. Н. Тынянова в связи с «Евгением Онегиным». Вопрос о героях пушкинского романа имеет давнюю историю. Еще со времен Белинского отмечались многочисленные противоречия в образах героев. Например, то, что Татьяна, малообразованная уездная барышня, просмотрев несколько книг в кабинете Онегина, вдруг начинает очень зрело и глубоко судить о современных умственных направлениях и самом Онегине. Или немотивированность предшествующим социальным опытом Онегина его экономических преобразований в своей деревне, его мизантропство или нелюбовь к природе — и открытость светлым впечатленьям деревенского бытия и т. п. Иждивением нескольких поколений исследователей был составлен целый список таких противоречий, когда автор говорит о герое нечто другое, «как бы забывая, что он

[683] Примечания: 683
Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 56.

говорил в предшествующих строках»[684]. Тынянов показал закономерность этих противоречий для персонажа литературного произведения и неправомерность «наивно-реалистического» отношения к герою: «В динамике произведения герой оказывается столь устойчивой движущейся точкой, что возможно бесконечное разнообразие (вплоть до противоречий) как черт, обведенных кружком его имени, так и действий и речевых обнаружений, приуроченных к нему»[685]. «Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою»[686], герой может нести в себе любой «переменный психологический материал»[687]. Развивая эти идеи Тынянова, Л. С. Выготский писал, что многие исследователи «указывали черты Онегина, которые присущи его житейскому прототипу, но упускали из виду

---

[684] Примечания: 684

Виноградов В. В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Известия ОЛЯ. 1975. Т. 34. № 3. С. 270.

[685] Примечания: 685

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 417.

[686] Примечания: 686

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 27.

[687] Примечания: 687

Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 159.

специфические явления искусства»[688]. Тынянов показал связь структуры пушкинского героя с принципами построения стихотворного романа; несомненна ее связь и с такими особенностями Пушкина, как отдельностность предметных и психологических феноменов его художественного мира[689].

Литературный герой — это не описание человека, сделанное по законам обыденной психологии, но прежде всего некое образование, строимое по законам данной художественной системы. Движение характера человека, даже задуманного автором как аналог реального социального и психологического феномена данной эпохи, попав в силовое поле его же художественной системы, неизбежно изменится, отклонится — подобно тому, как согласно теории относительности искривляется луч света, проходя через пространство с сильным гравитационным полем, например вблизи Солнца. В физике расчет таких искривлений научились проводить давно. Биология, психология также давно уже подхо-

[688] Примечания: 688

Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 284.

[689] Примечания: 689

См.: Чудаков А.П. К поэтике пушкинской прозы // Болдинские чтения. Горький, 1981.

дят к человеку не только как к онтологически данному единству, но рассматривают те или иные стороны этого феномена как результат действия комплекса причин. Сосредоточенность филологии на герое как целом, аналогичном эмпирическому человеку, вытесняет главную проблему: герой и художественная система, герой — ее составная часть и результат, герой как репрезентант данного видения мира.

Видение мира в его индивидуально-случайностной неиерархической целостности, равнонимательное к крупному и мелкому, с его особым отношением к внешне-вещному накладывает свой отпечаток на самое атмосферу бытия человека в чеховском изображенном мире.

Много говорят о некоммуникабельности, замкнутости чеховских героев в себе и на себя — например, что каждый персонаж чеховских пьес ведет свою партию, тему, не соприкасающуюся с темами других персонажей. Возникает, однако же, некое противоречие: если никто друг друга не понимает, откуда же пронизывающая все чеховские пьесы атмосфера взаимного доброжелательства, тонкости чувств, красоты и изящества?

В реальном сценическом действии герои Че-

хова вовсе не обособлены — они ведут длинные беседы, оживленно спорят, выражают друг другу приязнь[690], их разговоры, как ни у какого другого драматурга, окрашены эмоциями. И реплик, вовсе не отвечающих на слова собеседника, не так уж много (все они давно перечислены в литературо- и театроведческих работах). Дело в особом характере общения чеховских героев, связанном с его представлением о человеческой личности и ее помещенности в мире.

В полноценный диалог, осуществляющий контакт двух духовных субстанций, могут вступать только целостные сознания с отчетливо оформленным ядром личности. У героев Чехова этого ядра нет. И не только по той причине, что для него личность прежде всего цепь автономных состояний (см. § 4), но также и потому, что такое ядро было бы немедленно размыто постоянными разнородными притяжениями тел и сил внешнего мира, от которых человек, по Чехову, не свободен ни в одно мгновенье жизни, включая моменты высшей философской медитации. Дух не может ни самоопределиться, ни пробиться вовне сквозь

[690] Примечания: 690

«Эти „милые“ и „дорогие“ просто до тошноты доводят», — писал рецензент по поводу «Трех сестер» (Лемке М. Из дневника публициста. LXIII. Неужели начало конца? // Орловский вестник. 1901. 12 мая. № 123).

огромное окружающее его облако вещей, слов, событий. Общение сути с сутью невозможно, и в контакт вступают только периферийные области. Но здесь, в этих соприкасающихся периферийных обыденно-вещных сферах, обнаруживается много общего и связующего[691].

Чехов показал возможность такого общения людей, когда человек раскрывается навстречу другому не целиком, когда в соприкосновение входят не все сферы личности партнеров, а лишь отдельные и часто неглавные. Но, по Чехову, и это тоже благо, и это — человеческое. Особенно ощутимым это стало век спустя, когда люди в своей основной, профессиональной и иной деятельности часто закрыты друг от друга и открываются только в области частной, обыденной жизни, в той самой сфере мелочей, которая почему-то до сих пор считается «трагической», «тиной» и «паутиной».

Погруженность человека в поток бегущей обыденной жизни, казалось, должна предполагать твердую мотивированность событий, поступков, черт характера, монологов. Но «реальностью» существование чеховского человека не исчер-

[691] Примечания: 691

Эти связи — тот цемент, который скрепляет «бессобытийный» мир чеховской драмы и разнородный мир чеховской прозы.

пывается. В его жизнь, мысль, бытие свободно входит если не ирреальность, то недостаточная реальность, на всех правах соседствуя с реальностью полной.

Героиня может стать начальницей, другая — работать на телеграфе, собираться замуж, герой — из секретарей земской управы стать ее членом, но все эти обычные события нисколько не влияют на постоянный мотив «В Москву!», неосуществимость которого, как многократно отмечали критики, никак не мотивирована.

В монологи героев в драмах и прозе Чехова свободно внедряются рассуждения, резко выбивающиеся по тону из обыденного разговорного строя, организованные по принципам поэтической речи. Анализируя знаменитый монолог из «Крыжовника», А. Волынский писал: «Одно осторожное прозаическое слово, рисующее перспективы возможного, совершенно разбило бы очарование его своеобразного протеста. Скажи им, что человеку нужно много земли, приведенная тирада приобрела бы обычный характер политико-экономического благомыслия. Но художник высоко поднялся над тривиальностями ординарного мышления и одним взмахом кисти отразил почти фантастический полет души, ту

почти безумную неумеренность ее требований, которая таит в себе высшую правду. Не мало и не много нужно земли человеку — ему нужен весь мир, и даже весь мир мал ему, ибо по существу своему он только странник в этом видимом мире, странник, который ищет путей, ведущих в иной, высший, безбрежный мир»[692].

Герой в очередной главе или следующем акте может предстать как совсем другой человек; изменения в его характере не подготавливаются медленным накоплением. Отсутствие связей и переходов ставит чеховских персонажей при всей их связанности с бытом на надбытийную высоту.

Бытовая логика ищет тождественности героя самому себе в каждом его поступке. Логика художественная этого равенства не предполагает. Каждое обнаружение-состояние героя не стремится непременно к согласованности с предыдущим явлением-состоянием, но прежде всего к достоверности этого обнаружения самого в себе. Об этих двух сторонах изображения человека у Шекспира точно сказано у Б. Пастернака: «Ни у кого сведения о человеке не достигают

---

[692] Примечания: 692

Волынский А. Антон Чехов // Северный вестник. 1898. № 10–12. С. 201.

такой правильности, никто не излагал их так своевольно»[693]. Это те же самые противоречия и несогласованности характера, лишь обведенные «кружком имени», которые всегда находили у Пушкина[694]. Последние годы все чаще говорят о «шекспиризме» чеховской драматургии. Его прежде всего можно видеть в подобном изображении героя.

Такая структура персонажа восходит к кардинальным явлениям искусства. Хорошо об этом говорил Г. Гессе: «Поэзия тоже, даже самая изощренная, по традиции всегда оперирует мнимоцельными, мнимоединими персонажами. В поэзии, существовавшей до сих пор, специалисты и знатоки ценят выше всего драму, и по праву, ибо она дает (или могла бы дать) наибольшую возможность изобразить „я“ как некое множество — если бы не грубая подтасовка, выдающая каждый отдельный персонаж драмы за нечто единое, поскольку он пребывает в непреложно

---

[693] Примечания: 693

Пастернак Б. Заметки о переводе // Мастерство перевода, 1966. М., 1968. С. 105.

[694] Примечания: 694

Ср.: «Метод профильного (множественного), а потому всегда принципиально незавершенного изображения героя создан Пушкиным» (*Пумпянский Л.* В. Тургенев и Запад // И. С. Тургенев. Материалы и исследования. Орел, 1940. С. 90).

уникальной, цельной и замкнутой телесной оболочке. Выше всего даже ценит наивная эстетика так называемую драму характеров, где каждое лицо выступает как некая четко обозначенная и обособленная цельность. Лишь смутно и постепенно возникает кое у кого догадка, что все это, может быть, дешевая, поверхностная эстетика <…>. Есть поэтические произведения, где под видом игры лиц и характеров предпринимается не вполне, может быть, осознанная автором попытка изобразить многообразие души. Кто хочет обнаружить это, должен решиться взглянуть на действующих лиц такого произведения не как на отдельные существа, а как на части, как на стороны, как на разные аспекты некоего высшего единства, если угодно, души писателя»[695].

Представление о человеке как совокупности противоречивых состояний манифестирует ту непредугадываемую и непознанную сложность соединения возможностей, которую таит в себе всякая человеческая личность. Это особый тип медитации о человеке, и трудно преувеличить его влияние на литературу XX века.

---

[695] Примечания: 695
Гессе Г. Избранное. М., 1977. С. 260–261.

Глава седьмая
Изображенная идея. Художественный мир и биография художника
1

Вряд ли можно назвать другого русского писателя такого масштаба, применительно к которому многие годы в критике всерьез обсуждался вопрос, «есть ли у г. Чехова идеалы» и может ли он «выработать свою собственную общую идею». Дело было в особом характере художественного изображения и развития идеи в мире Чехова.

Отличие Чехова от его предшественников в том, что в его художественной системе идея принципиально не выявляет всех своих возможностей, не доследуется до конца; не фиксируется ее зарождение, не прослеживается движение. Линия развития идеи, как и характера, у Чехова всегда имеет вид пунктира. В разное время, в связи с разными обстоятельствами, высказывается несколько положений, затем развитие идеи снова прерывается повседневным течением жизни, а иногда обрывается совсем. В размышлениях героев, в их спорах это развитие не сопровождается

последовательной и всесторонней аргументацией. Из их высказываний, в отличие от героев Толстого и Достоевского, невозможно вычленить и изложить их взгляды в связной и упорядоченной форме. Исторический и философский аппарат идеи минимален (свойство, позволяющее говорить о всеобщей доступности Чехова). Размышляющий герой (или повествователь) Толстого, думая над кардинальными проблемами, переходит на язык философских категорий. Чехов же и в таких случаях не меняет языка, как не освобождает героя от предметного окружения. Рассуждение продолжается в тех же бытийных категориях, в той же связи с вещным и с теми же «перебивами» вещным. Это различие распространяется и на нехудожественное творчество обоих писателей. В статье, трактате Толстой всегда очень прочно стоит на земле и может давать советы даже более конкретные, чем Чехов, — не только как жить по правде, но и как питаться. Но, перейдя к чисто философским рассуждениям, он мыслит уже спекулятивными категориями. Чехов и в публицистике, и в письмах чужд богословского или философского терминологического аппарата.

На столкновении идей строились целые рома-

ны. Каждая из противоборствующих идей в таком романе стремится к возможно полной выраженности, догматической бескомпромиссности.

Чехову недостаточно одной противонаправленности. И тезис и антитезис — каждый оспаривается еще и изнутри. Тригорин и Треплев в «Чайке» противоположны в своем понимании искусства. Но и начинающий литератор, и известный беллетрист сами подвергают сомнению собственные тезисы. Яков из «Убийства» (1895) тверд в своей вере и считает, что прав в своем соблюдении устава как в церковных службах, так и в быту: «И в обыденной жизни он строго держался устава; так, если в Великом посту в какой-нибудь день разрешалось вино „ради труда бденного“, то он непременно пил вино, даже если не хотелось». И когда брат Матвей призывает его «образумиться» и верить, как все, и попрекает его торговлей водкой и ростовщичеством, то в его словах Яков видит «лишь обычную отговорку пустых и нерадивых людей <…> которые презрительно отзываются о наживе и процентах только потому, что не любят работать». Но несмотря на то что он остается при своих убеждениях и «хотя слова брата считал он пустяками, но почему-то и ему в последнее время тоже стало приходить

на память, что богатому трудно войти в Царство Небесное <…> что еще при покойнице жене однажды какой-то пьяница умер у него в трактире от водки…»

Есть еще один способ отнятия у идеи утверждающе-догматического ореола. В «Дуэли» (1891) аргументация против социал-дарвинистских высказываний фон Корена распределяется между Лаевским, Самойленко, дьяконом — людьми очень разных убеждений и оспаривающими эти высказывания с позиций самых различных. В «Дяде Ване» одну из главных идей, что леса «украшают землю» и «учат человека понимать прекрасное», формулирует не ее автор, Астров, а Соня, которая пересказывает ее с чужого голоса и тем, соответственно, делает менее авторитетной. Любопытно, что в «Лешем» (1890) эти же самые слова были отданы Войницкому, который произносил их иронически, «приподнятым тоном и жестикулируя» (12, 140).

Разбирая «Палату № 6» (1892), современный критик писал, что «иронические нотки автора одинаково проскальзывают и по адресу пылкого Ивана Дмитрича, и по адресу холодного Андрея

Ефимыча»[696]. Другой известный критик высказывал подозрение, что «тайные симпатии» Чехова «принадлежат как раз тем мыслям, которые он будто бы опровергает»[697]. Объективное авторское отношение к изображенной идее было непривычным.

В логической сфере развития идеи в художественной системе Чехова нет отчетливой авторизации, нет догматической исчерпанности и завершенности[698].

2

Так у великих катастроф —
Землетрясений, ледников —
Есть спутник темный, признак дальний,

---

[696] Примечания: 696

Перцов П. Изъяны творчества // Русское богатство. 1893. № 1. С. 70.

[697] Примечания: 697

Протопопов М. Жертва безвременья // Русская мысль. 1892. № 6. С. 117.

[698] Примечания: 698

Подробно структура и характер развития идеи рассматриваются в гл. «Сфера идей» нашей книги «Поэтика Чехова» (М., 1971).

Пустяк какой-нибудь, штришок.

А. Кушнер

Принято говорить, что в художественном произведении всякая идея предстает в образной, конкретной форме. Это не совсем точно — абстрактные спекуляции повествователя могут занимать в произведении значительное место. Некоторые художественные сочинения включают целые законченные философские построения, со своими исходными понятиями и строгой логической формой (Л. Толстой, Г. Гессе).

Идея, выраженная в абстрактной форме, категорична, замкнута в своей логической сфере. Она предполагает существование истины-догмата, исключающей по закону тождества все остальные идеи, и поэтому в построении, где абстрактная спекуляция занимает существенное место, степень догматичности идеи будет больше, чем в таком, где эта идея ни разу не была сформулирована отвлеченно.

В ранней прозе Чехова голос повествователя-рассказчика, выступавшего со своими высказываниями, оценками, размышлениями, занимал значительное место в детализации и

развитии идеи. Абстрактных рассуждений и там было немного; тем не менее вся эволюция чеховской повествовательной манеры до середины 90-х годов — это медленное, но неуклонное «вытравливание» этого голоса, и объективное повествование 90-х годов его уже не знает. Но в конце 90-х годов голос повествователя снова становится равноправным ингредиентом повествования. Появляются развернутые медитации, философские рассуждения. Однако эти рассуждения — особого типа. Они не могут быть названы абстрактно-философскими в строгом смысле. Авторское размышление во второй главе «Дамы с собачкой» (1899) начинается с описания тумана, облаков, моря, и только в самом конце возникают мысли о «непрерывном движении жизни на земле», «непрерывном совершенстве». Мысли излагаются предельно конкретно. В такие рассуждения свободно, не выглядя инородным телом, входят любые детали обстановки, «случайности, отрывки жизни» (В. Розанов).

Изложение общих идей в прозе и драматургии Чехова связано с его особой конкретной поэтикой абстрактного. Монолог Заречной в первом действии «Чайки» построен как эсхатологическая медитация о судьбах мира и слиянии всех

сознаний в единую мировую душу. Но в нем общие заключения сочетаются с реалиями самыми вещественными. Среди источников монолога Заречной, кажется, не указывался еще один — Книга Бытия. Меж тем картины пустоты Земли в пьесе Треплева явно перекликаются с ветхозаветными картинами гибели от Всемирного потопа: «И лишилась жизни всякая плоть, движущаяся по земле, и птицы, и скоты, и звери, и все гады, ползающие на земле, и все люди. Все, что имело дыхание духа жизни в ноздрях своих на суше, умерло. Истребилось всякое существо, которое было на поверхности земли, от человека до скота, и гадов, и птиц небесных, все истребилось с земли…» И ср. в «Чайке»: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде <…> все жизни, свершив печальный круг, угасли… Уже тысячи веков, как земля не носит ни одного живого существа…»

Сходство обнаруживается и в перечислении живых существ, и в уточнениях их образа жизни («гады, ползающие по земле» — «рыбы, обитавшие в воде»), в композиции картины и синтаксической мелодике. Но в соответствии с общими своими художественными принципами Чехов еще больше все конкретизирует: не птицы,

а «орлы и куропатки», не звери — а «львы» и «рогатые олени». Говоря о библейской поэтике, отметим, что, впитанная с детства, она оказала явное влияние на Чехова, в частности, на строй его этических рассуждений, всегда опирающихся на конкретный эпизод, ситуацию. Это очень хорошо видно в его нехудожественных текстах, например в письмах к братьям, где он особенно подробно обсуждает такие вопросы. Правда, в этого рода рассуждениях одновременно сильно чувствуется влияние естественно-научных, медицинских текстов. Сам Чехов в таком сочетании не видел никакого противоречия. «Я хочу, чтобы люди не видели войны там, где ее нет, — писал он Суворину 15 мая 1889 года. — Знания всегда пребывали в мире. <…> Если человек знает учение о кровообращении, то он богат; если к тому же выучивает еще историю религии и романс „Я помню чудное мгновенье“, то становится не беднее, а богаче». Общая идея даже в нехудожественных его сочинениях существует только в предметно-ситуационных воплощенностях. Единонаправленность спекулятивной идеи осложняется конкретностью реальной ситуации.

Реальность не просто полней и многообразней. Она — совсем не та, она — иная. Истинна, по

Чехову, только непредвзято увиденная конкретная картина во всей совокупности ее важных и второстепенных признаков.

Жизнь Власича («Соседи», 1892) ему самому и многим другим представляется торжеством каких-то высоких идей. На самом же деле, если восстановить ее во всей полноте, она была «историей какого-то батальонного командира, великодушного прапорщика, развратной бабы, застрелившегося дедушки…»

Герой рассказа «Жена» (1891) пробует применить к доктору «свои обычные мерки — материалист, идеалист, рубль, стадные инстинкты и т. п., но ни одна мерка не подходила даже приблизительно; и странное дело, пока я только слушал и глядел на него, то он, как человек, был для меня совершенно ясен, но как только я начинал подводить к нему свои мерки, то <…> он становился сложной, запутанной и непонятной натурой». Любые представления о некоей действительности, основанные на предвзятой идее, чреваты неточностями, заблуждениями, ошибками. Тот же герой «Жены» знает, что в деревне Пестрово голод. Он создал в своем воображении картину, составленную из «растерянных лиц», «голосов, вопиющих о помощи», «плача». Но, попав в эту

деревню, он видит: «Мальчик возит в салазках девочку с ребенком, другой мальчик, лет трех, с окутанной по-бабьи головой и с громадными рукавицами, хочет поймать языком летающие снежинки и смеется. Вот навстречу едет воз с хворостом, около идет мужик <…>. Собаки выбегают из дворов и с любопытством смотрят на моих лошадей. Все тихо, обыкновенно, просто. <…> кругом тишина, порядок жизни, дети, салазки, собаки с задранными хвостами».

Никакая неподвижная, не допускающая корректив идея не может быть истинной. Даже самая в своих истоках светлая и прекрасная идея, дойдя до своего завершения и воспринятая как абсолют, превращается в свою противоположность. У Чехова адепт идеи, не признающий поправок, вносимых в нее бытийной конкретностью, прямолинейно следующий ей, всегда человек узкий, ограниченный. Содержание идеи не спасает — будь это либерализм, дарвинизм, религия (Львов из «Иванова», Власич из «Соседей», Рашевич из рассказа «В усадьбе»).

Адогматический характер идеи — это осуществленный на другом уровне тот же принцип «нецеленаправленной» организации художественного материала, который мы наблюдали на

других уровнях, то же видение любого феномена в его случайностной целостности.

Под углом зрения вышесказанного любопытно посмотреть: как выглядит у Чехова изображение историческое?

3

…Из этой истории видно, что в древности жили дураки, Ослы и Мерзавцы.

Чехов – Саше Киселевой, 1890

Вопрос стоит так: сочетается ли изображение прошлого, должное, казалось бы, по самой своей задаче предстать в свете некой определенно-направленной идеи, с целостно-случайностным видением, настроенным на запечатление единичного, сиюминутного, целиком погруженного в сегодняшнюю вещность? Или прав известный современный писатель, считающий, что у Чехова «не только нет произведений исторических, нет даже и отступлений в историю, нет упоминаний о событиях прошлого»?[699]

Действительно, собственно историческая тема-

---

[699] Примечания: 699

Залыгин С. Гений такта. Еще несколько слов о Чехове // Литературная Россия. 1985. 25 января. № 4. С. 3.

тика занимает у Чехова место очень небольшое. За исключением раннего рассказа «Грешник из Толедо» (1881), повествующего о событиях XIII века, и более позднего «Без заглавия» (1887), отнесенного к V веку (обе эти стилизации не могут претендовать на историзм), у Чехова нет сочинений в жанре исторической прозы. Правда, есть исторические экскурсы внутри произведений. Диапазон этих эпизодов-экскурсов очень широк — от ветхозаветной и новозаветной истории до христианства современного, от свайных построек до железных дорог, от половецких набегов до войны 1812 года. Но по объему они невелики. Однако ведь «В овраге» и «Мужики» тоже занимают небольшое повествовательное пространство, что не помешало им стать в ряд наиболее значительных произведений о русской деревне. Вопрос, видимо, надобно ставить иначе: можно ли судить по этим коротким текстам о собственном, чеховском чувстве истории?

Существующие исторические литературные сочинения — особенно драматические — Чехова явно не удовлетворяли. В повести «Три года» (1894) автор с сочувствием приводит высказывание своего героя: «В самом деле, хорошо бы написать историческую пьесу, — сказал Ярцев, —

но, знаете, без Ляпуновых[700] и без Годуновых, а из времен Ярослава или Мономаха… Я ненавижу русские исторические пьесы, все, кроме монолога Пимена. Когда имеешь дело с каким-нибудь историческим источником и когда читаешь даже учебник русской истории, то кажется, что в России все необыкновенно талантливо, даровито и интересно, но когда я смотрю в театре историческую пьесу, то русская жизнь начинает казаться мне бездарной, нездоровой, неоригинальной». Дело ухудшалось рутинным сценическим исполнением, в исторической драматургии особенно живучим, — его Чехов высмеивал еще в «Трагике» (1883).

То, как могла бы выглядеть чеховская историческая проза, показывает картина набега половцев, которую рисует в своем воображении тот же Ярцев из повести «Три года»: «Вдруг он вообразил страшный шум, лязганье, крики на каком-то непонятном, точно бы калмыцком языке; и какая-то деревня, вся охваченная пламенем, и соседние леса, покрытые инеем и нежно-розовые от пожара, видны далеко кругом и так ясно, что

---

[700] Примечания: 700

Очевидно, имеется в виду драма С. А. Гедеонова «Смерть Ляпунова», о которой Чехов еще в 1883 г. писал: «Пьеса старинная, холодная, трескучая, тягучая, как кисель…» (16, 24).

можно различить каждую елочку; какие-то дикие люди, конные и пешие, носятся по деревне, их лошади и они сами так же багровы, как зарево на небе. <…> Один из них — старый, страшный, с окровавленным лицом, весь обожженный — привязывает к седлу молодую девушку с белым русским лицом <…> пламя перешло на деревья, затрещал и задымил лес; громадный дикий кабан, обезумевший от ужаса, несся по деревне… А девушка, привязанная к седлу, все смотрела».

Собственно исторические реалии количественно минимальны; вещная плотность описания не выше, чем в прозе Чехова вообще. Вся предметно-художественная энергия направлена на создание колористического и эмоционального облика фрагмента русской исторической жизни. Чехов использует обычные свои приемы создания впечатления: изображаются багровые отсветы огня, странные звуки; тревожное настроение усиливается; впечатление довершается случайной деталью — появлением на улице обезумевшего дикого кабана. Разреженные исторические подробности, соединяясь с деталями и красками, с одной стороны, внеисторическими, а с другой — преходяще-мимолетными, создают эффект воссоздания кратчайшего по протеканию

во времени, но полнокровно-целостного эпизода давней эпохи.

Столь же немногочисленны и неэкзотичны детали исторического экскурса в еще более древнее время в «Огнях» (1888). Длинный ряд огней, тянущихся до горизонта, вызывает «представление о чем-то давно умершем, жившем тысячи лет тому назад, о чем-то вроде лагеря амалекитян или филистимлян. Точно какой-то ветхозаветный народ расположился станом и ждет утра, чтобы подраться с Саулом или Давидом. Для полноты иллюзии не хватает только трубных звуков да чтобы на каком-нибудь эфиопском языке перекликивались часовые. <…> Воображение мое спешило нарисовать палатки, странных людей, их одежду, доспехи…» Вместо конкретностей говорится о *«каком-нибудь* эфиопском языке», «одежде», «странных людях». Дается лишь некая эмоциональная историческая канва, которую до полного узора читатель, по слову Чехова, «дополнит сам».

Те же принципы сохраняются и при изображении истории сравнительно недавней — например, времени Александра I в рассказе «Убийство». Из собственно исторических реалий здесь можно назвать разве что «почтовые тройки со звонками

и тяжелые барские дормезы». Главное же внимание уделено передаче настроения людей того времени и созданию красочно-эмоциональных картин: «У тех, кто, бывало, проезжал мимо на почтовых, особенно в лунные ночи, темный двор с навесом и постоянно запертые ворота своим видом вызывали чувство скуки и безотчетной тревоги…» Важную роль в воссоздании этого настроения играет такая деталь: «…случалось часто, что лошади, соскучившись, выбегали со двора и, как бешеные, носились по дороге». Сама по себе эта деталь не является исторической — недаром она повторена и при описании этого двора уже в то время, о котором идет речь в рассказе. Это та же «случайная» и одновременно поэтически значимая деталь, что и бегущий по охваченной пожаром деревне дикий кабан или жеребец в «Мужиках» (см. гл. III, § 1,9), — деталь, вплетающаяся в общее ощущение тревоги, витающей над всей историей двора Тереховых.

В «Соседях» во вставном рассказе об еще более близком времени — 40-х годах XIX века — есть такая деталь: «… сам сидит за этим столом и бордо пьет, а конюхи бьют бурсака». «Бордо» не может считаться хронологической приметой, характеристичность его также минимальна. Это

— обычная для Чехова подробность ситуации, желающей предстать в своей единичности.

Как предшествующая русская художественно-историческая традиция от Н. А. Полевого и Р. М. Зотова до К. П. Масальского и И. И. Лажечникова, так и современная Чехову[701] ориентировалась на обилие воссоздаваемых подробностей. Подход Чехова был принципиально иным. Можно было бы сказать, что разреженностью исторических реалий его фрагменты напоминают историческую прозу Пушкина, если бы не было кардинальных различий между «протокольными» описаниями автора «Капитанской дочки» и эмоционально-вещным пунктиром чеховских исторических картин.

Внимание Чехова как исторического прозаика было нацелено на воссоздание эпизодов прошлого в их единичности, их предметной и эмоциональной «полноте». Жизнь историческая, как и современная, не подчинена единому представлению, «твердой» идее, но подлежит такому же целостно-случайностному воплощению.

---

[701] Примечания: 701

Можно назвать Г. П. Данилевского. Д. С. Дмитриева, Е. О. Дубровину, И. К. Кондратьева, Г. А. Хрущова-Сокольникова; некоторые из них выпустили десятки исторических романов от эпохи гуннов до времени войны 1812 г.

Другая черта чеховского чувства истории тесно связана с первою.

Герои Чехова часто вспоминают о прошлом того, что их окружает, — какова была природа вокруг деревни за сорок лет до этого («Свирель», 1887), как пятьдесят лет назад выглядели город, река («Скрипка Ротшильда», 1894), каким был уезд полвека и четверть века ранее («Дядя Ваня»). Но это достаточно обычная рефлексия, и о собственно чеховском ощущении исторического можно говорить тогда, когда она осложняется особым конкретно-целостным восприятием минувшего с проекцией его в настоящее. Глядя на теперешних малочисленных гусей, «Яков закрыл глаза, и в воображении его одно навстречу другому понеслись громадные стада белых гусей» («Скрипка Ротшильда»). Герою «Случая из практики» (1898) при виде заводских корпусов, где, как он хорошо знает, «внутри паровые двигатели, электричество, телефоны», «как-то все думалось о свайных постройках, о каменном веке, чувствовалось присутствие грубой, бессознательной силы...». Прошлое не ушло безвозвратно, не растаяло, как дым, оно есть, и стоит только свободно отдаться воображению, как оно возникает здесь, на этом самом месте, замещает нынешние реалии и про-

зревается сквозь них. И уже кучи песка, щебня и ямы вдоль строящейся железной дороги будут напоминать «о временах хаоса», ее огни — лагерь амалекитян или филистимлян, а звуки — «бряцание оружия». И герой (читатель) оказывается одновременно в прошлом и настоящем. Прошлое провидится и в отдельном человеке — в Ариадне проглядывает «женщина каменного периода или свайных построек», в бабке из «Мужиков» автор видит «настоящую бунтовщицу», будто перенесенную из давних времен.

События минувшего как бы продолженно существуют — только в иной реальности, у начала непрерывной исторической цепи, и если дотронуться до одного конца, то дрогнет другой («Студент», 1894).

Мысль Чехова постоянно обращалась и к звеньям этой цепи, протянутым в будущее, которое наступит через двести-триста, через тысячу лет. Ирреальное будущее Чехов пытается представить в зримых чертах: «изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его» («Три сестры»), люди будут «летать на шарах в поднебесье» («Записи на отдельных листах». — 17, 203). И через тысячу лет в степи так же будут стоять курганы («Счастье», 1887), а на другой

планете через тысячу лет будут говорить о Земле: «Помнишь ли ты то белое дерево… (березу)» (IV зап. кн., 17.21, перенесено из I зап. кн., 113.9). Прошлое и будущее ощущается как представимая вещно-ситуационная реальность.

Перечисляя свои претензии к писателям-современникам, на первое место Чехов поставил незнание ими истории (А. С. Суворину, 15 мая 1889 г.). У самого Чехова история смолоду входила в круг живого мыслительного интереса. Еще студентом 4-го курса он задумывает научную работу «История полового авторитета», где после рассмотрения биологических эволюционных проблем предполагалось исследование истории нравственных институтов, воспитания, образования, проституции, статистики преступлений и т. д. В 1884–1885 годах Чехов собирает материалы к диссертации «Врачебное дело в России»; в процессе работы он изучал труды по этнографии, истории, фольклору, читал изданные Археографической комиссией тома Лаврентьевской, Троицкой, Псковской, Софийской летописей, делал выписки из дневников современников событий XVI–XVII веков, размышлял над загадкой Дмитрия Самозванца. Для чеховского понимания соотношения фактов и их отражения в историче-

ских источниках важны две записи, сделанные во время этой работы. Первая — выписка из Ж.-Э. Ренана: «Предания, отчасти и ошибочные, могут заключать в себе известную долю правды, которою пренебрегать не должна история… Из того, что мы имеем несколько изображений одного и того же факта и что легковерие примешало ко всем им обстоятельства баснословные, еще не следует заключать, что самый факт ложен» (16, 354). Вторая — собственное замечание Чехова: «В лет(описи) заносились даже такие неважные обстоятельства, как совпадение Благовещенья с Великим днем (6888–1380. Софийская первая. Стр. 238) и „весна велми студена“ (Софийская первая, 266 стр.)» (16, 354). Именно такие «неважные» и случайные обстоятельства были нужны Чехову для воссоздания истории; «он пристально всматривается в развертывающуюся в мемуарах летописца историческую картину и подбирает все мелочи, рисующие в целом жизнь того времени»[702].

Тщательно фиксируются подобные детали в воспоминаниях чеховских героев о минувшем — независимо от действительного их отношения

[702] Примечания: 702

Бельчиков Н. Ф. Неизвестный опыт научной работы Чехова // Чехов и его среда. Л., 1930. С. 118.

к реальности или их значимости для нее — они нужны для того же изображения прошлого в его «неотобранном» многообразии. Таковы, например, рассказы Фирса о том, что «перед волей» «и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» («Вишневый сад»), воспоминания повара в «Мужиках», что в старину было кушанье «из бычьих глаз и называлось „поутру проснувшись“», рассказы Пантелея о разбойничьих гнездах и «длинных ножиках» («Степь», 1888), рассказы почтмейстера из «Палаты № 6» (1892) о том, «как жилось прежде здорово, весело и интересно».

Заметка Чехова «От какой болезни умер Ирод?», напечатанная в «Новом времени» в 1892 году, показывает хорошее его знакомство с трудами современных историков христианства — Ф.-В. Фаррара, Ж.-Э. Ренана. Как историк Чехов выступает в нескольких главах книги «Остров Сахалин» (1894), излагая историю открытия, изучения и колонизации острова и «по обрывкам» составляя «историко-критический очерк каторги» (IV, 235).

Среди художественных замыслов Чехова была пьеса из жизни венецианского дожа Марино Фальери (1278–1355) (см. 17, 251). Суворину он предлагал (см. III, 71) писать в соавторстве трагедию «Олоферн» и называл другие возможные

исторические сюжеты: Наполеон III и Евгения, Наполеон на Эльбе, иудейский царь Соломон. Последний сюжет, видимо, переходил уже в стадию воплощения — запись о нем есть в I записной книжке, в бумагах Чехова сохранился монолог Соломона.

Записные книжки показывают напряженные размышления Чехова над вопросами психолого-историческими, социально-историческими, проблемами философии истории. «Человечество понимало историю как ряд битв, потому что до сих пор борьбу считало главным в жизни» (IV зап. кн., с. 1). «Нерабочие, так называемые правящие классы не могут оставаться долго без войны. Без войны они скучают, праздность утомляет, раздражает их, они не знают, для чего живут, едят друг друга <…>. Но приходит война, овладевает всеми, захватывает, и общее несчастье связывает всех» (IV зап. кн., с. 13). «…Если бы теперь вдруг мы получили свободу <…> то на первых порах мы не знали бы, что с ней делать, и тратили бы ее только на то, чтобы обличать друг друга в газетах <…>» (записи на отдельных листах — 17, 195). Трудно даже гадать, в каком контексте и с какой окраской появились бы эти мысли в будущих произведениях. Но использование их предпо-

лагалось — об этом говорит то, что все записи подобного рода Чехов перенес в последнюю, IV записную книжку. Мысли подлежали обсуждению, они претендовали на ту «постановку вопроса», которую так высоко ценил этот писатель.

Историческое самоощущение нации зависит прежде всего не от концепций историков, но от того, как прошлое запечатлено в слове великих национальных поэтов. Представления многих поколений русских людей о пугачевщине или войне 1812 года решающим образом зависели и будут зависеть от «Капитанской дочки» и «Войны и мира». И дело не в обширности романного повествования. «Песнь о вещем Олеге», быть может, дает большее представление о легендарном периоде отечественной истории, чем многие объемистые сочинения.

Исторические фрагменты Чехова, его экскурсы и медитации вносят новое в наше чувство истории, формируя его как представление о некоей параллельной реальности в ее живой, движущейся и звучащей красочности. Создается ощущение истории как полноводного потока, где плывут не только суда, но и ветки, щепки и прочий случайный сор, — потока, захватывающего читателей и несущего их, нас в смутно провидимое, но от

этого не менее реальное будущее.

4

В характерном для русской литературы личностном воплощении идеи особое место занимает художественный мир Л. Толстого, в котором ее движение в душе героя исследуется с начала и до конца со всеми перипетиями и подробностями. Герои не оказываются в такой ситуации, когда нравственно-мыслительные процессы прерываются по условиям окружающей обстановки. Как резко и почти грубо, но не без справедливости по существу заметил С. Андреевский, «все самые крупные фигуры Толстого и в „Войне и мире“, и в „Анне Карениной“ заранее поставлены им в такие условия родовитости и богатства, что все эти люди без всякой борьбы и помехи могут предаваться карьере, амурам, мистицизму, сельскому хозяйству и т. д.»[703].

У Достоевского, напротив, жизнью, социальными условиями герои ставятся в такие экстремальные ситуации, которые оказывают существенно тормозящее или провоцирующее влияние на

---

[703] Примечания: 703

Андреевский С. А. Литературные чтения. СПб., 1891. С. 264.

развитие идеи. Однако решающего воздействия обстоятельства тоже оказать не могут. Они — иная, более низкая сфера; повлиять на движение идеи в состоянии лишь другая идея, феномен той же сферы, где они столкнутся на равных.

У Чехова все по-другому. Для его мира важен не столько внутренний путь и результат развития идеи в индивидуальной человеческой душе, сколько ее открытость влияниям окружающего. Идея погружена в него, ощущает все его колебания. Причем это не столько сами сейсмические колебания пластов социальной почвы, сколько отраженные мелкие толчки обыденной обстановки.

Эти реально-бытовые вторжения происходят на всех уровнях художественного мира — в эпизодах, событиях, в движении всей жизни персонажа.

Герой «Страха» прекращает свои рассуждения об ужасе перед жизнью не потому, что изложил всю свою аргументацию. Эта тема для него неисчерпаема. Но — раздался голос кучера, пришли лошади. Больше высказаться об этом герою не пришлось. Знаменитый монолог Ивана Иваныча («Человек в футляре», 1898) «больше жить так невозможно» прерван в кульминационной

точке: «– Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иваныч, — сказал учитель. — Давайте спать».

Охота, одна из древнейших и сильнейших страстей человека, у Толстого и изображается как чистая страсть, выход подспудных первобытных чувствований. Чехов в рассказе «Он понял» (1883) тоже показывает человека, охваченного этой страстью-идеей до такой степени, что он не пьет, не ест, ходит, «как дурной». Но следовать ей ему мешает множество препятствий: заржавленное ружье «с прицелом, напоминающим добрый сапожный гвоздь», и курком, опутанным «проволокой и нитками» и испорченной пружиной, запрет охотиться в чужом лесу, запрет охотиться до Петрова дня. Лаевскому («Дуэль», 1891) осуществлению его идеи о трудовой жизни на собственном клочке земли с полем и виноградником мешают жара, безлюдье, «однообразие дымчатых лиловатых гор», пиво, карты.

Существенную роль в возникновении и движении тех или иных мыслей и идей играют чисто физиологические моменты. В «Студенте» толчком для мрачных размышлений героя о бедности, холоде, голоде «и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре» послужило то, что только что все это он видел в родительском доме,

и сам мучительно хочет есть, и холодно ему. В конце рассказа герой приходит к совсем другим, радостным мыслям. Но и здесь Чехов не может не подчеркнуть — во вставочном предложении — связь с самыми простыми физиологическими вещами: «И чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только 22 года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла». Гротескно-иронически связь идей с физиологией выражена в одной из заметок записной книжки: «Пошел к тетке, та напоила чаем с бубликами, и анархизм прошел» (I зап. кн., с. 107).

В чеховском мире идея не освобождена от непредвидимой материальности, которою она оказывается сопровождена в воссоздаваемой жизни. Создатель этого мира был увлечен не столько изображением самой идеи и ее конечной воплощенности в мыслях и действиях героя, сколько обстоятельств и случайных условий ее вседневного бытия, вне которых, в чистой рациональной или эмоциональной сфере, она для него не существует.

В размышлениях преосвященного Петра («Ар-

хиерей», 1902) о годах своего духовного становления воспоминания о богословских занятиях идут вперемежку с вещами вполне бытовыми: «Квартира в пять комнат, высоких и светлых, в кабинете новый письменный стол». Мысли об образованности, печати, просвещении и роли в нем писателей светских и духовных дьякон высказывает в бане («В бане», 1885). Создается уникальная для русской литературы ситуация — изображение духовного лица, когда оно, «сильно раскорячив ноги», наливает в шайку воды или бьет «себя по животу веником».

Такое предметно-обставленное изображение идеи в сфере желаемого предопределяет равноценность вещно-телесного и духовного. Как идеал мыслится человек, с высокой духовностью сочетающий здоровье, изящество, воспитанность, восприимчивость: «Там мягче и нежнее человек; там люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны. У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства…» («Дядя Ваня»).

Равноважность духовного и физического — вплоть до манер человека и его предметного окружения — постоянно подчеркивается и при

изображении картин отрицательных, обратных идеалу: «Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят „ты“, с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало. Все серьезны, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют, а между тем громадное большинство из нас, девяносто девять из ста, живут как дикари: чуть что — сейчас зуботычина, брань, едят отвратительно, спят в грязи, в духоте, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота» («Вишневый сад»).

Чехову человек важен — в прошлом и настоящем — в его целом, он сам и тот вещный мир, в котором он обитал и обитает. Во времена Чехова все это еще не обсуждалось. Очень показательно, что знаменитая речь Астрова в третьем действии «Дяди Вани» о сжигании лесов и гибели животного мира современным либеральным критиком была воспринята как «чисто символическая», которую на самом деле «понимать надо шире», как истребление «огнем хищничества» «народнического настроения в душе интеллигента»[704].

[704] Примечания: 704

Андреевич <Соловьев Е. А.>. Опыт философии русской литературы. СПб., 1909. С. 288.

Для критика непредставимо, что писатель впрямую может говорить о столь «земном». Слишком утилитарными эти проблемы казались и много позже. Но в жизни человечества наступил период, когда необходимость заняться делами Земли стала ясной всем; важнейшей проблемой современности стал экологический кризис.

В 90-е годы XIX века многое из всего этого было незаметно. Среди немногих проницательных, которые по слабым симптомам поставили диагноз начинающейся тяжелой болезни, угадали и предвидели судьбу планеты, был Чехов.

В «Лешем» (1890) выведен герой (Хрущов) — кажется, впервые в русской литературе, — смысл жизни которого в охранении природы. В пьесе «Дядя Ваня», переделанной из «Лешего», эти идеи получают дальнейшее развитие. Монолог Астрова, иллюстрированный картами и диаграммами, звучит как доклад нынешнего ученого-эколога.

Будущая прекрасная жизнь «через двести-триста лет» — это жизнь в гармонии с прекрасной природой: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» («Три сестры»). Природа — это арена деятельности «свободного духа» человека («Крыжовник», 1898).

Идеал автора не провозглашается прямо и от своего имени. Кроме того, как обычно у Чехова, категорические утверждения этого типа, подобно любым другим, оспорены. Астров сам говорит: «…и быть может, это в самом деле чудачество». Но направление авторского сочувствия тем высказываниям героев, где оценка отношения человека к природе ставится в один ряд с ценностью феноменов духовных, очевидно — они входят в положительное смысловое поле. В ночных размышлениях перед дуэлью Лаевский в число своих нравственных преступлений вместе с ложью, равнодушием к страданиям, идеям, исканиям людей, их борьбе включает и то, что он не любит природы и что «в родном саду он за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки».

Время показало, сколь актуален для человечества чеховский этический идеал. В XX веке сохранение природы давно стало — и будет становиться все больше — тем мерилом, которым проверяется нравственный потенциал всякого человека.

Чехов включил в обсуждаемый идеал то, что считалось утилитарным, возвел это утилитарное в ранг высокой духовности.

Как каждого отдельного человека Чехов видел в его целостности, единстве с его вещным окружением, так и будущее человечества он мыслил лишь вместе с судьбой всего того природного мира, в котором человечество обитает.

5

Поздравляю вас: грачи прилетели.

М. Пришвин

Говоря о художественном мире писателя, мы имеем дело прежде всего с литературными истоками этого мира, взаимоотношениями художника с предшествующей и современной ему литературной традицией.

Однако круг воздействий, испытываемых писателем, гораздо шире. Применительно к Чехову он включает вопросы, связанные с его медицинским образованием, — проблемы влияния методов медицины и естественных наук. Нельзя пройти и мимо таких недооцениваемых влиятельных факторов, как предметно-пространственная среда детства, впечатления других искусств — архитектуры, театра (не только в собственно драматическом, но и в предметно-декорационном аспекте), изобразительных искусств.

Наконец, необходим учет таких социально-биографических моментов, как детство в южном российском провинциальном городе середины 60-х — конца 70-х годов XIX века.

Рассмотрение личности Чехова с ее конкретно-биографическими особенностями и всей совокупностью ее интеллектуально-психических черт не входит в задачу данной работы, в центре которой стоят проблемы поэтики. Однако мы считали необходимым хотя бы кратко остановиться на некоторых из этих особенностей, явившихся, с нашей точки зрения, определяющими в возникновении в его творчестве того нового типа литературного мышления, исследование которого мы поставили своей целью.

В предшествующих главах много говорилось о новом отношении к вещному миру, о равнораспределенности внимания между вещным и духовным, о глубоком философском понимании Чеховым связанности человека с окружающей средой в масштабе личном и Земли в целом — о том, как это проявилось в созданном им художественном мире.

Какими же были собственные взаимоотношения творца этого нового взгляда с вещным миром реальной действительности? Их рассмотрение,

очевидно, прояснило бы некоторые моменты генезиса чеховского художественного видения.

Прежде всего остановимся на его личных взаимоотношениях с миром природных предметов и явлений, как он сам среди них себя видел и ощущал, какое место занимала природа в его мыслях, его жизни. Главным и наиболее достоверным источником здесь, как, впрочем, и в других случаях, являются чеховские письма.

Времена года — важные этапы его жизни, целые комплексы эмоций: «Завтра весна <…> Но увы! — наступающая весна кажется мне чужою, ибо я от нее уеду» (А. С. Суворину, 28 февраля 1890 г.). Дождь, снег, любая перемена погоды для Чехова — явления, равноценные в ряду с литературными, общественными, финансовыми делами. «На все пустяки нужно заработать, по крайней мере, рублей пятьсот. Половину уже заработал. А снег тает, тепло, птицы поют, небо ясное, весеннее» (Суворину, 11 марта 1892 г.). Он вполне может начать письмо так: «Выпал снег. Будьте добры, скажите в телефон, чтобы контора выслала мне гонорар за „Обывателей“ <…> „Северн<ый> вестн<ик>“, очевидно, бедствует…» (Суворину, 5 декабря 1889 г.). О снеге читаем и в другом письме, наполненном чисто литера-

турными рассуждениями: «Грузинский совсем уже выписался и определился; он крепко стал на ноги и обещает много. Ежов тоже выписывается; таланта у него, пожалуй, больше <…>. Журю их обоих за мещанистый тон их разговорного языка <…>. В Москве выпал снег» (Лейкину, 7 ноября 1889 г.). Об этом снеге в тот же день Чехов пишет и Суворину — наряду с сообщениями о Ежове, Евреиновой, «Северном вестнике»: «Жаль, что Вы не приедете в Москву, очень жаль. В Москве выпал снег, и у меня теперь на душе такое чувство, какое описано Пушкиным — „Снег выпал в ноябре, на третье в ночь… В окно увидела Татьяна…“ и т. д.» (III, 281).

Любопытно, что, как и в прозе, подобные сообщения никак не отделяются от прочих ни синтаксически, ни содержательно-иерархически, выглядят равномасштабными.

Прилет птиц — событие не менее важное, чем остальные: «У меня далеко еще не кончена моя работа. Если я ее отложу до мая, то сахалинскую работу придется начать не раньше июля. <…> Моя повесть подвигается, но ушел я недалеко. Был в деревне у Киселевых. Грачи уже прилетели» (Суворину, 5 марта 1891 г.). «Погода хорошая. Через 1–2 недели прилетают грачи, а через 2–3 скворцы.

Понимаете ли вы, капитан, что это значит?» (И. Л. Леонтьеву-Щеглову, 28 февраля 1888 г.). Это событие обсуждается; Чехов может посвятить ему значительную часть письма (ему же, 6 марта 1888 г.).

Письма Чехова переполнены сообщениями о погоде («пахнет весной», «идет дождь»), наблюдениями над влагой, цветами, деревьями, грибами. В письме к Лейкину от 31 марта 1890 года находим целый трактат о почвах, их водоснабжении и проч. Записи Чехова в дневнике его отца («идет снег», «утром дождь. Погода наводит уныние») можно бы счесть чистой шуткой, если бы точно такие же сообщения не содержались в совсем нешутливых контекстах писем к Лейкину, Суворину, А. Н. Плещееву. С пристальным вниманием вглядывается он в природу во время сибирского путешествия и с каким восторгом в письмах к нескольким корреспондентам сообщает, что целый месяц видел солнце от восхода до заката (IV, 102).

Ему было свойственно чувство внутренней близости к природе, ощущение себя как ее части и своей зависимости от нее; его настроение барометрически реагировало на атмосферно-погодные изменения: «Милый Алексей Николаевич!

На дворе идет дождь, в комнате у меня сумеречно, на душе грустно» (Плещееву, 31 марта 1888 г.). Таких признаний множество: «Солнце светит вовсю; снега нет, и мороз слегка щиплет за щеки. Сейчас я гулял по Невскому. Все удивительно жизнерадостно, и когда глядишь на розовые лица, мундиры, кареты, дамские шляпки, то кажется, что на этом свете нет горя…» (М. Е. Чехову, 13 марта 1891 г.). «Я думаю, что мой „Леший“ будет не в пример тоньше сделан, чем „Иванов“. Только надо писать не зимой, не под разговоры, не под влиянием городского воздуха, а летом, когда все городское и зимнее представляется смешным и неважным. Летом авторы свободнее и объективнее. Никогда не пишите пьес зимой <…>. В зимние ночи хорошо писать повести и романы…» (Суворину, 8 января 1889 г.).

На Сахалине «небо по целым дням бывает сплошь покрыто свинцовыми облаками, и безотрадная погода, которая тянется изо дня в день, кажется жителям бесконечною. Такая погода располагает к угнетающим мыслям и унылому пьянству. Быть может, под ее влиянием многие холодные люди стали жестокими и многие добряки и слабые духом, не видя по целым неделям и даже месяцам солнца, навсегда потеряли на-

дежду на лучшую жизнь» («Остров Сахалин»).

Давно замеченный существующий в прозе Чехова параллелизм между состоянием человека и состоянием природы, обычно толкуемый как художественный прием (и отнюдь не у формалистски настроенных авторов), в данном случае имеет не только литературное происхождение. Глубокое сродство природы и человеческого духа — только так понимал и лично ощущал Чехов их взаимоотношения; они бесконечно, как зеркала, отражаются друг в друге. Разница между миром природы и миром человека не кардинальна; эти миры взаимопроницаемы и изоморфны. События природы нисколько не менее значительны событий человеческого общества, они равнодостойны упоминания не только в прозе, но и в таких личных документах, как письма.

Эта равнораспределенность внимания между идеальным и физическим распространялась у Чехова не только на явления природные, но и на все прочие, касалось ли это предметно-бытовой сферы, здоровья, даже физиологических явлений.

Для Чехова обычно, обсуждая литературные дела, вдруг присовокупить в неожиданном синтаксическом присоединении: «Я купил себе новую шляпу» (II, 46). «Пока не скучно, но скука

уже заглядывает ко мне в окно и грозит пальцем. Буду усиленно работать, но ведь единою работою не может быть сыт человек. Сейчас принял касторки. — Бррр!» (Лейкину, 10 декабря 1890 г.).

«Сахалинскую книгу хоть печатай, столько уже сделано. Жаль только, что проклятые зубы болят и желудок расстроен. То и дело бегаю в лес, в овраг» (Суворину, 13 мая 1891 г.). Последняя локальная подробность в понимании Чехова не предосудительна и заслуживает упоминания наряду с сообщением о состоянии здоровья и работой над книгой о Сахалине.

Особенно заметна резкость сочетанья таких деталей в письмах из сибирского путешествия. «Завтра составляю форму телеграммы, которую вы пришлете мне на Сахалин. Постараюсь в 30 слов вложить все, что мне нужно, а вы постарайтесь строго держаться формы. Кусаются оводы» (Чеховым, 20 июня 1890 г.). «Что делает Иван? Куда он ездил? Был ли на юге? Из Иркутска я еду к Байкалу. Спутники мои готовятся рвать» (Чеховым, 6 июня 1890 г.).

Но такое впечатление в письмах с дороги происходит оттого только, что деталей такого рода количественно больше благодаря обстановке путешествия; в целом же эти письма не отличаются

от прочих, и поэтика включения деталей самых разнообразных, на которые редко кто отваживался из писателей во всей русской эпистолярной традиции, та же самая, удивительно напоминающая введение обыденных подробностей в чеховской прозе (см. гл. IV, § 1).

Предметно-телесному в общем чеховском понимании человека принадлежит огромная роль. Что самое ужасное, когда «старик кончает жизнь»? «Болезни, холод, одиночество» (о Д. В. Григоровиче. — II, 170). Характерен сам порядок перечисления, как значащ он в тысячекратно цитированном письме к Плещееву от 4 октября 1888 года, где Чехов говорит о своем «святая святых»: «…человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода…»

Не меньше внимания, чем природным феноменам, отдается роли рукотворных предметных явлений в жизни человека. В «Скучной истории» есть такой пассаж: «Ветхость университетских построек, мрачность коридоров, копоть стен, недостаток света, унылый вид ступеней, вешалок и скамей в истории русского пессимизма занимают одно из первых мест на ряду причин предрасполагающих…» Кому еще пришло бы в голову в историю русского пессимизма на равных

правах включить коридоры, ступени и вешалки? Архитектура как выражение национального духа издавна была предметом размышлений писателей, мыслителей. Чехова интересует обратное: воздействие урбанистической обстановки, интерьера на психику человека. «Студент <…> на каждом шагу, там, где он учится, должен видеть перед собой только высокое, сильное и изящное… Храни его бог от тощих деревьев, разбитых окон, сырых стен и дверей, обитых рваной клеенкой». Сам он влияние вещной среды ощущал постоянно, говоря в письмах об «изумительной красоте» зданий, вещах, «не оскорбляющих эстетики»; когда явилась возможность, он окружил себя именно такими вещами — это и сейчас можно видеть в ялтинском доме-музее. «Я бы хотел теперь ковров, камина, бронзы и ученых разговоров. Увы, я никогда не буду толстовцем! В женщинах я прежде всего люблю красоту, а в истории человечества — культуру, выражающуюся в коврах, рессорных экипажах и остроте мысли» (Суворину, 30 августа 1891 г.).

В российской действительности он постоянно отмечал грязные лестницы, несвежие скатерти в трактирах, захламленные мостовые. Обо всем этом он писал еще в юности в «Осколках

московской жизни». Его внимательность к гигиенической стороне жизни удивительна. На что он обращает внимание на площади Св. Марка в Венеции? Что она «чиста, как паркет»! (IV, 202).

В широко известном письме к брату Николаю (март 1886 г.) Чехов излагает свою этическую программу. Речь идет о свободе человеческой личности, оскорбительности лжи, сострадательности и проч. — вещах, которые можно найти в любом сочинении, посвященном нравственным проблемам. Но совершенно неожиданно в этот ряд включаются гигиенические требования — что воспитанные люди «не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу…» (I, 224). Трудно представить, чтобы Толстой или Достоевский стали говорить об этом. Для Чехова же такой разговор при обсуждении этического идеала естествен. «Грязь, вонь, плач, лганье» (II, 159) — эти вещи в отрицательной характеристике образа жизни для него равноважны.

Существеннейшее место детали общегигиенического свойства занимают в чеховской оценке современной интеллигенции: «Вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная интеллигенция <…> которая не патриотична, уныла,

бесцветна, которая пьянеет от одной рюмки и посещает пятидесятикопеечный бордель <…>. Вялая душа, вялые мышцы, отсутствие движений, неустойчивость в мыслях <…>. Где вырождение и апатия, там половое извращение, холодный разврат, выкидыши, ранняя старость, брюзжащая молодость, там падение искусств, равнодушие к науке, там несправедливость во всей своей форме» (письмо Суворину от 27 декабря 1889 г.; ср. в «Записных книжках»: «Интеллигенция никуда не годна, потому что много пьет чаю, много говорит, в комнате накурено, пустые бутылки…» — 17, 100). Блестящей художественной разработкой этой темы является чеховский очерк «В Москве» (1891).

Это понимание теснейшей связи человека как с вещно-рукотворным, так и вещно-природным составляло трагическую подоснову и чеховского искусства, и его личного мироощущения. Он понимал: человек не находится в союзе с природою, враждебен ей, тюрьмы, палаты № 6, Сахалин противны телесной и духовной сути людей, его современника окружают уродливые здания и угнетающие интерьеры, копоть заводов и отвратительные дороги. И он тосковал по гармонии с природой, когда человек понимает и бережет

ее, а она верой и правдой служит ему, тосковал по дружественному, созданному человеком вещному миру, когда людей окружают не грязь и уродство, а изящные предметы, «не оскорбляющие эстетики».

Но путей спасения, освобождения личности Чехов искал не в руссоистско-толстовских идеях возврата к природе и опрощения, но в развитии культуры, науки, медицины, демократических преобразованиях. Это был просветитель, среди форм жизни пристальное внимание уделявший окружающей природной и рукотворной среде, настаивавший на активном ее преобразовании-улучшении в масштабах всей страны и планеты, ощущавший эту работу как глобальную стратегию недалекого будущего.

6

Основы мировосприятия человека закладываются в раннем детстве. Человек взрослеет. Приобретаются разнообразные сведения о мире. Расширяется социальный опыт. Но ощущение мира как определенного предметно-географического и антрополого-биологического феномена строится в юные годы и в главных чертах не ме-

няется. И справедливее всего это по отношению к писателю.

Здесь надобно откорректировать одно распространенное представление о Таганроге времен чеховского детства. Говоря об этом городе, чаще всего пишут о лужах, отсутствии мостовых, иллюстрируя это одним и тем же фотодокументом — семьею свиней на одной из улиц. Но такой была лишь часть Таганрога. Другая, примыкавшая к морю, была совсем иной.

Это был южный портовый город. Из второго этажа дома Моисеева, где Чеховы жили в первые гимназические годы писателя, был виден рейд. В разгар летней навигации пароходам и парусникам было тесно в гавани; можно было пройти по берегу версты четыре и не встретить ни одного русского судна. В 1864 году в Таганрогский порт прибыло кораблей английских — 164, бельгийских — 2, греческих — 245, итальянских — 166, ионических — 28, мекленбургских — 22, норвежских — 12, турецких — 25, французских — 55, прочих — 88, всего 807.

В Таганрогском порту имели представительство консулы или вице-консулы великобританский, итальянский, турецкий, греческий, австрийский, бельгийский, нидерландский, ис-

панский и пармский, португальский, шведский и норвежский, французский.

Заинтересованные лица постоянно извещались Международным телеграфным агентством о ценах на фрахты: до Константинополя столько-то пиастров за фунт, на Ионические острова — столько-то лепт, до Триеста… до Мессины… до Ливорно… Сообщалось об изменениях платы за корреспонденцию, пересылаемую между Таганрогом и Марселем, Россией и Алжиром, Таганрогом и Лондоном. Объявлялось: «„Нахимов“ отходит в Бомбей сегодня, „Чихачев“ отбывает в Ханькоу завтра». Было время, когда таганрогский импорт превышал одесский.

В статистических сведениях о жителях города по сословиям была графа: вольные матросы. Открытый в 1874 году Таганрогский мореходный класс давал выпускникам дипломы штурманов малого плавания (до Дарданелл).

Все Приазовье снабжалось колониальными товарами через Таганрог. Ко времени Чехова самый расцвет порта уже миновал, но торговое оживление все еще было велико. Это был русский вариант порто-франко.

Недалеко от гавани тянулась цепочка кофеен. Тротуары перед ними были запружены толпой

— здесь были греки, турки, французы, англичане, звучала разноязыкая речь. Богатые таганрогские купцы-греки строили виллы в итальянском вкусе. Это был морской город. В гавани ловили бычков, все лето купались.

«Европообразным» назвал другой русский приморский город — Одессу — Ю. Олеша. В Таганроге, как говорил сам Чехов, лишь «пахло Европой», но и этого для впечатлительной натуры хватало, чтобы почувствовать, что «кроме этого мирка есть еще ведь и другой мир». Этого «краешка Европы» было достаточно, чтобы ощутить, «как грязен, пуст, ленив, безграмотен и скучен» заштатный российский город, и получить никогда потом не проходящее отвращение к этой лени и грязи. И молодой Чехов будет удивлять современников — откуда у юноши из провинции такой врожденный вкус к изяществу и непровинциальным формам жизни?

Это был южный степной город. Степь начиналась сразу за шлагбаумом. Летние месяцы гимназист Чехов проводил с братьями в деревне Княжей у своего деда. До деревни было шестьдесят верст; на волах ехали с ночевкой; ночевали в степи, под звездами. После 6-го класса Чехов жил одно лето на хуторе у родителей ученика,

которого он репетировал. Много лет спустя Чехов писал: «Донецкую степь я люблю и когда-то чувствовал в ней себя, как дома, и знал там каждую балочку» (VII, 322). С детства профессионально знал птиц, и когда через несколько лет попал на знаменитый московский птичий рынок на Трубной площади, нового там для него оказалось немного. С природою он был знаком не издалека. И позже, взрослым, все летние месяцы он проводил то под Москвой, то на Украине, то на юге, а в тридцать два года вообще переселился в деревню. Но главная роль в зарождении чувства слиянности с природой принадлежала, конечно, детству, юности. Донской степи, морю, Таганрогу — городу, где Чехов прожил до девятнадцати с половиною лет.

Необычным для русской провинции был Таганрогский театр. Несколько сезонов в Таганроге гастролировала итальянская опера. В один сезон пели две примадонны — Зангери и Беллати. Приезжал Сарасате. В «Отелло» играл Сальвини. И одновременно в этом театре шли традиционные пьесы русской театральной провинции — водевили, мелодрамы, бытовые пьесы. Тяготение этих пьес к среднему герою, повседневному быту, безусловно, отражалось на декорационно-вещ-

ной стороне спектаклей.

Говоря о формировании предметно-художественных представлений будущего писателя, нельзя обойти иллюстрированные журналы его детства и юности. Вряд ли это была роскошная и дорогая «Всемирная иллюстрация» с гравированными репродукциями произведений академической живописи. Скорее, это были те самые юмористические журналы, которые упоминаются в ранней переписке братьев Чеховых и куда Чехов-гимназист посылал из Таганрога свои первые опыты. Главной особенностью рисунка этих журналов было его сугубое внимание к бытовым реалиям, окруженность ими человека в любой изображенной ситуации. Все детали — даже самые мелкие — вырисовывались особенно тщательно, настолько, что, когда несколько лет спустя Чехову понадобились иллюстрации к шуточному рассказу для детей «Сапоги всмятку», он из первых же попавшихся под руку номеров «Сверчка», «Осколков», «Света и теней» 1882–1886 годов смог вырезать и тщательно вырисованную бутылку водки Попова, и сапоги, и несколько картинок, иллюстрирующих разные эпизоды семейной жизни с их вещественно-бытовым антуражем (см. 18, 15–28). Сиюминутный иллю-

стрированный мир юмористического журнала был одним из ранних элементов комплекса художественных впечатлений юного Чехова. Этот комплекс в его целом — живопись, архитектура, театр (включая декорационную сторону), литература — нуждается в специальном и еще не начатом исследовании.

7

С самых ранних лет Чехов был погружен в быт. Хозяйство целиком вела мать, поденщицу брали только перед большими праздниками. Помогали дети — чаще всего Антон, как самый безотказный. Он ходил на базар за провизией (что в мало-мальски обеспеченных, даже мещанских, семьях было делом кухарки), убирал квартиру, заправлял керосином лампы, носил воду, белил комнаты, сам стирал себе воротнички для гимназической формы. Вряд ли кому из больших русских писателей, включая шестидесятников, поповских детей — до Горького — приходилось заниматься этим с детства. Когда Бунин для учебы в гимназии должен был уехать из нищего родительского имения и поселиться в Орле на хлебах у старообрядца-мещанина, где он «сам должен был чистить свое

платье и башмаки и стелить свою постель», это показалось ему верхом униженья.

Тяжесть такого быта — в утомительном однообразии, бессмысленной повторяемости домашних дел, которые на другой день в том же количестве набегают снова, в их отупляющей нескончаемости, что особенно тяжко для юного сознания, которое заполняется этим целиком. Но не только для юного — потом Чехов покажет, как при постоянном контакте с недуховными феноменами при отсутствии внутреннего сопротивления человек погружается в них полностью, как мир духовный целиком замещается миром вещно-бытовым. Эта ситуация была увидена Чеховым не со стороны, но осознана и почувствована изнутри.

В годы самого живого, глубокого восприятия впечатлений будущий писатель многие часы провел в лавке своего отца.

Что такое была провинциальная бакалейная лавка в 70-х годах прошлого века?

Кухарка требует селедки на две копейки, поваренок «на копейку лаврового листа и перца пополам», горничная пришла купить пуговиц, чиновник — вексельной бумаги, гимназист — перочинный ножик… Герой чеховского рассказа «История одного торгового предприятия» (1892)

открыл книжный магазин, но потом стал продавать в нем карандаши, перья, ученические тетрадки, а затем кукол, барабаны, мячи, потом гигиенические кальсоны для детей, соски, а также лампы, велосипеды, гитары и кончил тем, что «торгует посудой, табаком, дегтем, мылом, бубликами, красным галантерейным товаром, ружьями, кожами и окороками». Быть может, Чехов знал аналогичную реальную историю, случившуюся в Таганроге: «Вскоре один из книжных магазинов присоединил к книжному делу контору поручений, ссуду денег под залог легких вещей, продажу чая и косметиков и т. п., желая поддержать книжную торговлю»[705]. «Здесь, в провинции, нельзя узко специализироваться», — размышляет герой чеховского рассказа.

Отец Чехова и не специализировался; в его лавке было все. Здесь продавались масло деревянное и конопляное, крахмал, каперсы, фисташки, рыба простая (тарань, вяленая) и красная, балыки, сардины, оливки, орехи грецкие, чернильные и мускатные, сарачинское пшено (рис), горох. Тут можно было купить сургуч, александрийский лист, пуговицы, сандал, фитиль, ревень, табак

[705] Примечания: 705

Голос из Приазовского края // Петербургская газета. 1874. 13 января. № 8.

анатолийский, бессарабский тертый, крошеный и в листьях, квасцы, марену, семибратнюю кровь (нерастворимый коралл), трут, имбирь и много чего еще.

Согласно «Санитарным правилам» разрешалось продавать исключительно: «Муку картофельную чистую, ни с чем не смешанную, не затхлую и без хрусту; крупу овсяную, ячную, смоленскую — сухую, чистую, без мучнистых частей, без сору; рис персидский свежий, просвечивающий, мучнистый и без песку; горох крупный, белый, сухой, пополам не разбитый; масло коровье не горькое, чтоб не пахло салом; масло подсолнечное, кунжутное, конопляное, маковое и ореховое, хорошо отстоянное, не прогорклое, без поддонки».

Это был вернисаж реалий, каталог названий, речений, обширнейший предметно-наглядный лексикон.

На углу прилавка всегда лежал «Азовский вестник» вверх четвертой страницей — с объявлениями. Почти ежедневно в нем можно было прочесть, что «по причине окончательного прекращения торговли» распродаются «обои, бордюры и багет, сигары гаванские и рижские, платки батистовые, вуали, тюль, галстухи, стулья

венские, мельхиоровые вазы для блинов, американские швейные машины фабрик Вильсона и Виллера, а также Зингера и Гове, петролеум настоящий очищенный в жестянках…».

Или — о поступивших в продажу настоящих английских, французских и польских сукнах, трико, драпо, фланели, баржета, фая, сисильена, о том, что есть в большом выборе французский перкаль, коломенко, разноцветный репс, сарпинки полушелковые, поплин гладкий и экосе, парусина и равендук, полотно настоящее биелефельдское, что объявляется необыкновенно дешевая распродажа, где вниманию гг. покупателей предлагаются тканевые одеялы, одеялы касторовые и байковые, пикейные покрывала, персидские ковровые шали, бомазей, кошениль и проч.

«6 кофт из нансу; 6 пар панталон из того же полотна и столько же пар из английского шифона; 6 юбок из мадаполама с прошивками и обшивками; пеньюар из лучшей батист-виктории; 4 полупеньюара из батист-виктории; 6 пар панталон канифасовых». Этот списочек — уже из Чехова, из его юморески «Руководство для желающих жениться» (1885).

Невольник-сиделец лавки с вошедшей в рус-

скую литературу вывеской «Чай, сахар, кофе, мыло, колбаса и другие колониальные товары» в детстве был обречен на постоянное принудительное наблюдательство.

Он не только смотрел. Он слушал. Лавка в провинции — это своеобразный клуб, куда приходят узнать новости, поговорить. Заведение П. Е. Чехова играло эту роль тем более успешно, что выполняло еще и функции «ренскового погреба», где можно было выпить рюмку водки и стакан сантуринского. Мимо юного Чехова проходила вереница лиц всех сословий, общественных групп и профессий в той обстановке, где они, не стесняясь, могли обсудить свои профессиональные и прочие дела. Они *говорили.*

8

Таганрог был разноязык. В нем жили греки, армяне, итальянцы, евреи, немцы, поляки, румыны. И сама русская речь в нем была пестра, многодиалектна: в ней причудливо сочетались черты южновеликорусского наречия, украинизмы, варваризмы, имеющие истоком самые неожиданные языки.

Чехов не слышал той образцовой русской речи,

которую с младенчества впитывали Тургенев, Толстой, Лесков, Бунин. От многих местных речевых влияний он потом должен был освобождаться. Но необработанная и красочная речевая лавина была неистощимым кладезем выражений, речевых ситуаций, слов профессиональных языков.

Столь же рано (и столь же принудительно) Чехову пришлось окунуться и в стихию церковнославянского языка — обязательным посещением вечерни и заутрени (сначала — с нянькою), слушанием акафистов дома, еженедельным чтением Евангелия и Псалтыри, пением в церковном хоре. Отец, П. Е. Чехов, во всем, что относилось к церковным службам, «был аккуратен, строг и требователен. Если приходилось в большой праздник петь утреню, он будил детей в два и в три часа ночи и, невзирая ни на какую погоду, вел их в церковь <…>. Ранние обедни пелись аккуратно и без пропусков, невзирая ни на мороз, ни на дождь, ни на слякоть и глубокую вязкую грязь немощеных таганрогских улиц. А как тяжело было вставать по утрам для того, чтобы не опоздать к началу службы!.. По возвращении от обедни домой пили чай. Затем Павел Егорович собирал всю семью перед киотом с иконами и начинал

читать акафист Спасителю или Богородице <...>. К концу этой домашней молитвы уже начинали звонить в церквах к поздней обедне»[706]. Вместе с отцом шли и к поздней обедне. Вечером, после всенощной, дома надо было на сон грядущий читать еще «правила». Идеалом Павла Егоровича был афонский устав; детям все это было тяжело. Глубокое знание церковной гимнографии, удивлявшее современников и отразившееся в творчестве, досталось не по своей воле.

Но — чудное дело! — когда в гимназии Антон Чехов начал изучать Закон Божий, этот предмет стал любимейшим, а сам Чехов — одним из лучших учеников законоучителя о. Покровского, обессмертившего себя придуманным своему ученику прозвищем Чехонте.

Протоиерей Ф. П. Покровский вышел младшим кандидатом из Киевской духовной академии в 1857 году[707] и вскоре получил место настоятеля Таганрогского собора, а в 1865 году был назначен законоучителем в Таганрогскую первую мужскую гимназию. В академии он получил широкую

---

[706] Примечания: 706

Чехов Ал. П. Из детских лет А. П. Чехова // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 67–70.

[707] Примечания: 707

Пятидесятилетний юбилей Киевской духовной академии. Киев, 1869.

философскую подготовку и любил в разговоре щегольнуть именами философов не только духовных. У него был прекрасный низкий баритон (в юности он готовился к карьере оперного певца), и на его службы в соборе стекался весь город. Был он прекрасным оратором, не чужд был литературных интересов. На уроках священной истории говорил о Гёте, Шекспире, Пушкине, Лермонтове, от него впервые гимназисты слышали имена некоторых современных писателей. На отпевании Н. В. Кукольника он произнес большую речь, в которой излагал литературную биографию покойного.

Был Покровский большим любителем разного рода речевой игры. Прозвище он дал не только Чехову. Приятель Антона, Андрей Дросси, звался у него Дросос, были переименованы и многие другие гимназисты. Через много лет, прося Чехова прислать свои сочинения, Покровский написал: «Поброунсекарствуйте старику», окаламбурив имя Броун-Секара, изобретателя широко рекламируемой тогда омолаживающей жидкости. Покровский был носителем давней бурсацко-семинарской традиции — словесной игры с церковнославянизмами, использования их богатейшей красочной палитры и выразi-

тельных словообразовательных моделей для разного рода образных и юмористических целей (употребление их для создания сатирической экспрессии — одна из заметнейших черт стиля М. Е. Салтыкова-Щедрина, особенно любимого и часто цитируемого на уроках Покровским).

Эту традицию живо впитывали братья Чеховы (разумеется, воспринять ее мог лишь тот, кто свободно ориентировался в церковных текстах). Она очень сильно чувствуется в письмах Ал. П. Чехова, начиная с обращений: «Велемудрый Антоние!», «Глубокопочтенный и достопоклоняемый братец наш Антон Павлович!», «Толстобрюхий отче Антоние. Да возвеличит господь чрево твое до величины осьмиведерного бочонка и да даст тебе велий живот и добрый».

В этом стиле в его письмах выдержаны целые сценки, рисующие жизнь семьи в первые годы жизни в Москве: «Часто по вечерам собираются Чеховы обоего пола, Свешниковы и вообще вся Гавриловщина, водружают на столе неисчислимое (даже для математика) количество бутылей и зачинают систематическое осушение оных. Осушение сначала идет тихо, степенно и благовоспитанно. По мере же промачивания гортаней голоса очищаются и ярые любители согласного

пения начинают вельми козлогласовать <…> и все идет согласно и чинно, услаждая друг друга и по временам лобызаясь в заслюненные от сладости уста. Иногда же некто, дирижировавший во дворце (Павел Егорович), тщится придать концерту еще вящую сладость, помавает десницею семо и овамо, внушительно поя „Достойно“ на ухо поющему „Лучинушку“. Жены же благочестия исполняются и, откинув ежедневные суетные помышления, беседуют о возвышенных материях, как то: о лифах, турнюрах и т. п. Долго таковая беседа продолжается дондеже ризы не положатся вместе с облаченными в них…» (март, 1877)[708].

Такие письма Антон Чехов получал, когда едва начинал пробовать перо. К этому стилю, перемешивающему церковнославянизмы со словами самыми современными и копирующему мелодику библейской речи, близки многие места из его ранних рассказов: «Взгляни, русская земля, на пишущих сынов твоих и устыдися! Где вы, истинные писатели, публицисты и другие ратоборцы и труженики на поприще гласности? <…> Доктор сквернословия есмь и в древности по сему предмету неоднократно в трактирах диссертации

[708] Примечания: 708
Письма к А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 39–40.

защищал да на диспутах разнородных прощелыг побеждал. <…> А что я, други мои, потерпел в то время, так одному только богу Саваофу известно… Вспоминаю себя тогдашнего и в умиление прихожу. <…> Страдал и мучился за идеи и мысли свои; за поползновение к труду благородному мучения принимал» («Корреспондент», 1882).

Юмористическое, сатирическое использование церковнославянизмов было лишь первым по времени и наиболее заметным по проникновению в тексты. Влияние на Чехова этой речевой традиции было долговременнее, глубже и многоохватней. Как точно заметил А. А. Измайлов, «тяготение отца к церкви и к „божественной“ книге, семейные чтения из Четьи Минеи нечувствительно держали А. П. в общении с чудесным старым языком, не позволяли ему забыть его и разминуться с ним, как случается с огромным большинством русской интеллигенции, создавали в нем то чуткое ощущение простого исконно русского слова, которое неизбежно вызывало антипатию ко всякой наносной иностранщине. <…> В его книгах можно найти сотни доказательств того, как в ощущении простоты, красоты и, скажем, родовитости слова, исконной его принадлежности к русскому языку его выручало обращение к

корням языка житий, прологов и богослужения, как отсюда иногда он заимствовал благородный и чуждый изысканности пафос»[709].

Проза Чехова мелодически организована, иногда почти по законам поэтической речи. Одною из самых заметных интонационных фигур его синтаксиса является своеобразная трехчленная фраза: «В каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную. От плит и увядших цветов, вместе с осенним запахом листьев, веет прощением, печалью и покоем» («Ионыч», 1898). Один из самых тонких исследователей Чехова, А. Б. Дерман, полагал, что строй этих фраз отдаленно напоминает читателю «строй наиболее печальных мест из церковных молитв <…>: „идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание“ <…>. Чехов, как никто из русских писателей, знал церковную службу; соответственные детские ассоциации печального и трогательного звучания могли бессознательно привести его к указанному ритму <…>. Но возможно и даже более естественно предположить, что он вполне сознательно заимствовал этот, сам

---

[709] Примечания: 709
Измайлов А. Чехов. М., 1916. С. 62.

по себе очень музыкальный ритм из церковных мотивов»[710].

С детства Чехов наблюдал одно любопытное явление русского речевого обихода — проникновение в городскую и крестьянскую полукультурную среду книжных слов и выражений. Этот процесс начался давно. Как указывает В. Виноградов, еще в начале XIX века «торжественная устная и письменная речь грамотных купцов, мещан, дворовых вообще была склонна к своеобразной книжно-вульгарной риторике, иногда с церковным или канцелярским налетом»[711]. Этот феномен запечатлели еще А. А. Бестужев-Марлинский и Гоголь. В своих «Солдатских досугах» В. И. Даль приводил примеры из реальных документов, написанных любителями «ученого» стиля: «Потолок <…> прострелен дырою, имея действие свое при напряжении на север». Язык таких грамотеев, бывалых людей, нахватавшихся вершков книжной образованности, изображали А. Н. Островский, Н. С. Лесков, П. И. Мельников-Печерский, Г. И. Успенский.

---

[710] Примечания: 710

Дерман А. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 252.

[711] Примечания: 711

Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М., 1982. С. 236; ср.: *он же.* Язык Пушкина. М.; Л., 1935. С. 392.

Характеристику такого рода «красноречия» дает Н. Г. Помяловский в незавершенном очерке «Поречане» (1863): «Оно состояло в уменье подбирать хорошие слова, вроде салон, паперимент, пришпект и т. п. Подслушав в городе <…> или вычитав в газете хитрое, нерусское слово, поречанин пускал его в ход в своем селении. Это слово в устах поречанина совершенно переменяло свой настоящий смысл». В связной речи это выглядело так: «От нас салон-с вам» или «Приходит ко мне и презентует: — Ты Иван Семенов Огородников?» «Подожди же, я тебе, значит, и устрою паперимент». Выразительные примеры из речей жителей подгородной деревни, «ушаковцев», приводит Н. Успенский: «Я делаю ему такую апробацию: никакой, братец, в тебе нет фертикулярности»; «Ты должон понимать, на какой ты стоишь вакации» («Ивановская ярмарка», 1885). Хорошо эту речь знал Н. А. Лейкин. «„Скоро он встанет?“ — спросил Стукин. — „Как термин настоящий для них наступит, так и встанут“» (Н. Лейкин. «Стукин и Хрустальников». СПб., 1886).

Многочисленные примеры изображения этого феномена находим в сатирических журналах 60-х годов. Управляющий из дворовых пишет своей возлюбленной: «Непобедимая в страсти предмет

мой любезнейшая фиялка Агафья Сампсоновна! Вы есть ужасающая критика моей к вам чувствительности и насмешка моего сердца. Я думаю и помышляю всеми средствиями, что любовь моя не принесет вам никакого бесчестия и никакой морали. <…> Я часто нередко и поневоле иногда кажусь меланхоликом и с зверским видом, но обязанность службы сердца моего того требует с половиною признательностью чувствия» (И. В. Селиванов. «Горничная». — «Развлечение», 1859, № 11; перепеч. за подписью NN без указ. источника: «Стрекоза», 1878, № 31).

В юмористических журналах 70-80-х годов фигура писаря, приказчика, конторщика, затронутого просвещением и своеобразно перетолковывающего книжную речь, — одна из самых распространенных литературных масок. Прибегали к ней и авторы юморесок таганрогских газет времен чеховского детства.

Образчики подобного стиля Чехов видел и ближе: так писал его дед, Е. М. Чехов, не без витиеватости на письме выражался и отец. Эту манеру любили пародировать братья Чеховы: «Царица души моей, дифтерит помышлений моих, карбункул сердца моего…» (Н. П. Чехов — Л. А. Камбуровой, 23 сентября 1880 г. — Отдел

рукописей ГБЛ).

В литературе XIX века Чехов создал, пожалуй, одну из самых обширных галерей речевых портретов любителей «ученого» слога среди лиц самых разных профессий. Уже дебютный его рассказ «Письмо к ученому соседу» (1880) целиком построен на изображении такого стиля — им пишет отставной урядник: «Я пламенно люблю астрономов, поэтов, метафизиков, приват-доцентов, химиков и других жрецов науки, к которым Вы себя причисляете чрез свои умные факты и отрасли наук, т. е. продукты и плоды». Через три года в рассказе «Умный дворник» о пользе наук рассуждает другой любитель книг, набравшийся из них ученых слов, дворник: «Не видать в вас никакой цивилизации. <…> Потому что нет у вашего брата настоящей точки». Ему вторит приобщившийся к просвещению водовоз: «Я в рассуждении климата недоумение имею». Очень церемонно выражается обер-кондуктор Стычкин в рассказе «Хороший конец» (1887): «А потому я весьма желал бы сочетаться узами игуменея», «и в рассуждении счастья людей имеет свою профессию». Еще более изысканные обороты применяют чеховские фельдшера, мелкие чиновники, телеграфисты: «И по причине такой громадной

циркуляции моей жизни» («Воры», 1890); «все-таки я не субъект какой-нибудь и у меня в душе свой жанр есть» («Депутат, или Повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало», 1883). Чрезвычайно витиевато говорит приказчик Початкин из повести «Три года»: «Соответственно жизни по амбиции личности». К его речи Чехов дает такой комментарий: «Свою речь он любил затемнять книжными словами, которые он понимал по-своему, да и многие обыкновенные слова употреблял он не в том значении, которое они имеют». В записной книжке есть заметка: «Писарь посылает жене из города фунт икры с запиской: „Посылаю Вам фунт икры для удовлетворения Вашей физической потребности“» (I зап. кн., с. 95). Запись использована в рассказе «В овраге» (1900), где становится главной деталью характеристики «специального» человека Самородова, который «может разговаривать». Эту вереницу любителей мудреных словечек завершает читающий «разные замечательные книги» конторщик Епиходов из последней пьесы Чехова: «Совершенно привели меня в состояние духа»; «Наш климат не может способствовать в самый раз».

До сих пор мы говорили о языке персонажей.

Но особое значение для развития языка художественной литературы и еще большее для литературного языка в целом имеет авторская речь, освященная авторитетом писателя как высшего выразителя национального вкуса, мысли, чувства.

В речах действующих лиц просторечие, провинциализмы и даже вульгаризмы широко употреблялись уже в русских романе и драме XVIII века. Но в собственно повествование еще у Пушкина такие слова общенационального языка имели доступ весьма ограниченный. После пушкинского равновесия язык русской художественной литературы под мощным воздействием Гоголя снова начал волноваться, принимая в себя новые притоки профессионализмов, диалектизмов, арготизмов. В повествовательном языке Гоголя слова этих речевых стилей не создают некий единый лексический тон, но «причудливо смешиваются»[712]. «Гнутый» стиль автора «Мертвых душ» не хочет их ассимилировать, но стремится выпятить, явить как красочный узор, создающий первооснову удивительного и странного мира. Это подчеркивается прямыми

[712] Примечания: 712

Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М., 1982. С. 404.

указаниями и оговорками повествователя («*как говорится,* нализавшись»), останавливающими внимание читателя на том или ином речении.

Этот способ введения необычного слова целиком восприняла натуральная школа: оговорки, кавычки и курсив — излюбленные ее приемы. После нее продолжалось энергичное обогащение повествовательного языка художественной литературы материалом различных социально-речевых стилей и территориальных диалектов. Главным инструментом выделения новых слов продолжали оставаться прямые указания автора и курсив — им равно пользовались Тургенев и Достоевский, Гончаров и Лесков.

Писатели-шестидесятники переняли традицию: вводимое областное, просторечное, профессиональное слово резко выделялось стилистически, а сплошь и рядом еще и подчеркивалось графически — или то и другое вместе: «Характеризуется это горе своими земляками и, так сказать, пристанодержателями знаменательным словом: тронумшись маненько; а я лично думаю, что оно — обозлимшись, и обозлимшись не маненечко, а очинно. <…> Весьма легко рассудить, каким именем лучше назвать коренную жилицу комнат с небилью». Последнее подчерк-

нутое слово в цитируемом очерке А. И. Левитова встречается много раз — и всякий раз дается курсивом. В кавычках оно вынесено и в заглавие: «Московские „комнаты снебилью“».

В том же русле словоупотребления двигалась юмористика 70-80-х годов, не имеющая каких-либо оригинальных языковых установок. «Тянутся вереницей коляски, пролетки, шарабаны и извозчичьи „душетряски“» (И. Б-в (И. И. Барышев). «На бегах». — «Стрекоза», 1878, № 27); «...опрокинул за галстух несколько „рюмашек“» (В. Б. (В. И. Блезе). «Случай помог». — «Мирской толк», 1882, № 33).

Особую позицию — как и во всем — занимал Л. Толстой, сделавший возможным включение в художественное повествование любой научной, философской, технической лексики и организацию его на принципах, диктуемых не какими-либо нормами, но лишь внутренними задачами текста.

Однако и для Толстого была характерна маркированность столь свободно вводимых слов — они были полемически направлены против сглаженной речи, против «пошлого литературного языка»[713] в целом.

---

[713] Примечания: 713

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. (Юбилейное изд.). Т. XIII. М., 1949. С. 53.

Позиция Чехова была принципиально иной. Установилась она не сразу. Для авторского повествования раннего Чехова характерно традиционное акцентированное использование канцеляризмов, естественно-научной и медицинской терминологии (примеры см. гл. II, § 7), художнического жаргона («воздух и экспрессия», «подмалеванный» — «Талант», 1886), музыкальных терминов («гул уличной суматохи достигает своего forte» — «Тоска», 1886), просторечных слов и вульгаризмов («пропер пехтурой» — «Свидание хотя и состоялось, но...», 1882; «дождь жарит» — «Темною ночью», 1883). В духе макароничесой манеры малой прессы обильно включались иностранные слова: «В молодости он bébe и Spitzbube» («Темпераменты», 1881); «устланное коврами антре» («Переполох», 1886; то же в журн. варианте «Знакомого мужчины», 1886). Отношение позднего Чехова к такого рода словам хорошо видно по его редактуре своих ранних вещей для издания А. Ф. Маркса — он исключает из авторской речи слова всех этих групп.

Трудно назвать тот социальный слой, профессию, род занятий, который не был бы представлен среди чеховских героев. Крестьяне и помещики, приказчики и купцы, рабочие и фабриканты,

трактирщики и половые, псаломщики и священники, полицейские надзиратели и бродяги, следователи и воры, гимназисты и учителя, студенты и профессора, фельдшера и врачи, чиновники — от титулярного до тайного, солдаты и генералы, кокотки и княгини, репортеры и писатели, дирижеры и певцы, актеры, суфлеры, антрепренеры, художники, кассиры, банкиры, адвокаты, прокуроры, аптекари, сиделки, охотники, сапожники, гуртовщики, кабатчики, дворники…

Эта пестрота предопределила исключительное разнообразие используемых профессиональных и социально-речевых стилей. Но если в прямую речь персонажей их лексика с начала и до конца творчества писателя входила в своей узкой стилевой прикрепленности (например, термины садоводства с его штамбом, полуштамбом, окулировкой, копулировкой в «Черном монахе», 1893), то совершенно иная картина была в авторской речи сложившегося чеховского повествования. Как явствует из словарей и специальных трудов, подавляющее большинство его специальной лексики уже вошло в состав литературного языка, и ко времени Чехова эти слова не ощущались как стилистически отмеченные. Эти лексические

процессы он чувствовал очень остро. Характерно его известное высказывание в письме к М. Горькому от 3 января 1899 года: «Я мирюсь в описаниях с „коллежским асессором“ и с „капитаном второго ранга“, но „флирт“ и „чемпион“ возбуждают (когда они в описаниях) во мне отвращение». «Флирт» было еще словом новым: первое его зафиксированное употребление — в 1883 году у Б. М. Марковича (еще в иностранном обличье — flirt), второе — в 1893-м у К. М. Станюковича[714]. Однако, например, слово «спорт» Чехов употреблял спокойно и даже в расширительном значении («Моя жизнь», 1896) — оно вошло в широкое употребление уже в 60-70-х годах[715].

Для изображения специальных отраслей и сфер в 1890-1900-х годах Чеховым уже подбираются общелитературные слова, которые стилистически не выделяются из всего потока повествования. Такова, например, производственная лексика в описании завода в рассказе «Бабье царство» (1893): «…множество громадных, быстро вертящихся колес, приводных ремней и рычагов,

[714] Примечания: 714

См.: Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30-90-е годы XIX века. Л., 1965. С. 157.

[715] Примечания: 715

Там же. С. 136.

пронзительное шипение, визг стали, дребезжанье вагонеток, жесткое дыхание пара <…> блеск стали, меди и огня, запах масла и угля <…>. Ей казалось, будто колеса, рычаги и горячие шипящие цилиндры стараются сорваться со своих связей <…>. Она помнит, как в кузнечном отделении вытащили из печи кусок раскаленного железа, и как один старик, с ремешком на голове, а другой — молодой <…> ударили молотками по куску железа, и как брызнули во все стороны золотые искры, и как немного погодя гремели перед ней громадным куском листового железа <…>. И она еще помнит, как в другом отделении старик с одним глазом пилил кусок железа, и сыпались железные опилки, и как рыжий <…> работал у токарного станка, делая что-то из куска стали…»

Строгий фильтр проходят церковнославянизмы. Если у раннего Чехова они традиционно применялись как контрастная краска, то теперь из них выбираются слова лишь церковнославянские по происхождению, а реально давно укоренившиеся в русском литературном языке и не обладающие резкой стилистической выраженностью. «…Они были склонны к мечтаниям и к колебаниям в вере, и почти каждое поколение веровало как-нибудь особенно <…> сын и

оба внука <…> ходили в православную церковь, принимали у себя духовенство и новым образам молились с таким же благоговением, как старым; сын в старости не ел мяса и наложил на себя подвиг молчания, считая грехом всякий разговор <…> совратилась и сестра Аглая…» («Убийство»).

Эффект лексической невыделенности очень наглядно виден на примере использования в языке повествователя речений, характеризующих определенный социальный уклад. Акад. А. С. Орлов отмечал такие речения в рассказе «В овраге» (1900), репрезентирующие крестьянский и мещанский быт: «сын женится, чтобы дома была помощница»; «пришли бабы величать»; «пошел по торговой части»; «уже пожилую, но красивую, видную»[716]. Такие слова в предшествующей традиции всячески подчеркивались в тексте.

У Чехова же слова эти не выбиваются сильно из авторского повествования, их ассимилировавшего, давая лишь некий едва ощутимый чуждый стилистический колорит.

Важная роль в создании этого эффекта принадлежит структуре чеховского повествования.

---

[716] Примечания: 716

Орлов А. С. Язык русских писателей. М.; Л., 1948. С. 28. Ср. в этом же роде во II гл. рассказа: «… но венчать было уже можно, так как года вышли».

Отсутствие активного (и тем более персонифицированного) повествователя препятствовало лингвистической корректировке вводимых нелитературных выражений (вроде тургеневской «как у нас в Орле говорится») и заставляло изыскивать более органические средства ввода.

Общепризнана мысль о возросшем влиянии на русский литературный язык и язык художественной литературы второй половины XIX века журнально-публицистических и газетных стилей[717]. В повествовательную речь литературы они проникали главным образом посредством авторских публицистических и философских рассуждений, занимавших большое место в дочеховской традиции. Чеховский стиль чужд прямой публицистичности, и общественно-политические, философские, естественно-научные и прочие лексико-синтаксические явления журнально-газетного языка могли оказаться там лишь в очень трансформированном виде.

Одной из новаторских черт чеховской структуры повествования было слияние в нем ранее традиционно разделяемых описания, рассуждения, событийного изложения. Такое слияние

---

[717] Примечания: 717
Виноградов В. В. Указ. соч. Гл. X.

было возможно только во взаимодействии с принципом невыделенности отдельных единиц в общем повествовательном потоке.

Итак, в отличие от литературных предшественников Чехова в его авторской речи «чуждые» слова даются не в резкой стилистической маркированности, не выпячиваются над ровной повествовательной поверхностью, но подгоняются заподлицо с нею. Чужое слово сплошь и рядом включается в повествование, но даже не в формах несобственно-прямой речи, а лишь образует тонкий стилистический налет. Утверждается идея благозвучия, мелодики, гармонии речи, отчетливости и сжатости синтаксического выражения («беллетристика должна укладываться сразу, в секунду» — VIII, 259).

Эти принципы организации повествования оказали большое влияние не только на язык художественной литературы, проторив одну из магистральных дорог русской прозы, но и на русскую литературную речь в целом. Была поставлена задача простого, ясного, «ровного» стиля публицистического и научного изложения, не чуждающегося эмоционально-экспрессивных элементов, но включающего их в приглушенном, согласованном, отшлифованном виде.

Получив из таганрогского детства столь пестрое языковое наследство и постоянно «обогащая свой прелестный, разнообразный язык отовсюду: из разговоров, из словарей, из каталогов, из ученых сочинений, из священных книг»[718], Чехов создал стиль, ставший образцом художественной упорядоченности, речевой дисциплины и гармонической ясности.

Детство в российском захолустье, волею судеб постоянно ощущавшем ветер иной жизни, детство в сонной провинции, пронизываемой токами европейской энергии и задеваемой краем мирового искусства, детство и отрочество между душной лавкою и морем, коридорами гимназии и бесконечною степью, чиновно-казенным укладом и бытом вольных хуторян, жизнь, которая так естественно показывала значение того природно-вещного окружения, в которое погружен человек, — все это готовило и обещало необычно целостное, вещно-универсальное, открытое художественное восприятие мира.

---

[718] Примечания: 718

Куприн А. И. Памяти Чехова // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 562–563.

9

Знакомство с естественными науками кладет на словесников какой-то особый отпечаток, который чувствуется и в их методе, и в манере делать определения, и даже в физиономии.

А. Чехов

Самое замечательное и попечительное для всех писателей – это забота Дарвина о том, чтобы читатель в фактах, в «натуралиях» не задохнулся… это бесперебойная забота Дарвина-писателя о наиболее выгодном физическом освещении каждой детали.

О. Мандельштам

О связи творчества Чехова с медициной критика писала, начиная с «Иванова» (1887–1889), находя в пьесе «исключительно медицинский взгляд»[719], «художественную иллюстрацию к во-

[719] Примечания: 719

Созерцатель <Оболенский Л. Е.>. «Иванов», драма Чехова // Русское богатство. 1889. № 3. С. 202.

просу о нервных заболеваниях»[720], «популярное изложение отрывков из медицинской книги»[721] и выражая опасения, что в авторе «врач одолеет драматурга и писателя»[722]. Позже эти вопросы (вместе со сходными обвинениями) выдвигались при разборах таких произведений, как «Дуэль», «Палата № 6» (1892), «Черный монах» (1893) и др.

Но достаточно рано эта связь начала оцениваться уже положительно. «Вспомните, — писал В. А. Гольцев, — что Чехов — медик по образованию, и вам станет много понятно в его художественном творчестве. <…> В приемах Чехова, в простоте, ясности и точности изображения мы также узнаем естествоиспытателя»[723]. «Почти все его произведения — художественно-психиатрические этюды, — утверждал литературный обозреватель популярного журнала, — и, быть может, этот метод творчества есть результат того

---

[720] Примечания: 720

О-вой Н. Журнальные заметки // Екатеринбургская неделя. 1889. 23 апреля. № 16. С. 344.

[721] Примечания: 721

«Иванов» // Донская пчела (Ростов н/Д). 1889. 22 апреля. № 82.

[722] Примечания: 722

К… й <Языков Д. Д.?>. Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. 1889. 5 февраля. № 36.

[723] Примечания: 723

Гольцев В. А. П. Чехов. Опыт литературной характеристики // Русская мысль. 1894. № 5. С. 46–48.

специального научного образования, которое получил талантливый писатель»[724]. «Профессия врача, — писал впоследствии А. Амфитеатров, — наложила яркий и глубокий отпечаток на все его произведения, придав им совершенно особый характер: большего внимания к организму, чем к личности, — этой аналитической, до мелочного подробной вдумчивости в механизм общих причин и в случайности аномалий, какою создается талантливый медицинский диагноз»[725].

В рассуждениях о значении для мировосприятия Чехова его медицины основополагающим является собственное его ясное заявление, сделанное не между прочим, а в ответственном документе — известной автобиографии (1899), написанной по просьбе проф. Г. И. Россолимо уже сложившимся писателем: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность» (16, 271).

В литературе о Чехове уже отмечалось значение для него как медика и писателя школы выдающегося русского терапевта Г. А. Захарьина,

---

[724] Примечания: 724
Из русских изданий // Книжки недели. 1898. № 8. С. 190.

[725] Примечания: 725
Амфитеатров А. В. Собр. соч. Т. XIV. СПб., (1912). С. 27.

того особого внимания, «которое обращает Захарьин на умение врача индивидуализировать каждый отдельный случай»[726].

Добавим, что у Захарьина в общей картине условий развития организма большое место отдано гигиене. Значение общегигиенического подхода, учета роли внешней среды подчеркивал в своих лекциях и А. А. Остроумов[727] — его, как и Захарьина, также слушал в университете студент-медик Чехов.

Надобно назвать еще одно имя, для Чехова имевшее значение не меньшее, — Ф. Ф. Эрисмана. Федор Федорович Эрисман (1842–1915) по праву считается основателем отечественной научной гигиены. «До него гигиена существовала в России лишь номинально»[728], — писал И. М. Сеченов. Чехов слушал лекции Эрисмана, знал его труды[729], неоднократно ссылаясь на них в книге «Остров Сахалин» (ее он впоследствии послал

---

[726] Примечания: 726

Роскин А. И. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959. С. 228. См. также: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 92.

[727] Примечания: 727

См.: Гейзер И.М. Чехов и медицина. М., 1954. С. 16.

[728] Примечания: 728

Сеченов И. М. Автобиографические записки. М., 1945. С. 173.

[729] Примечания: 729

В частности: Эрисман Ф. Ф. Курс лекций. М., 1885–1887.

ученому с дарственной надписью), очень высоко отзывался о нем в письмах (см.: III, 278; VI, 179). Внимание к окружающей городской среде (улицы, водопроводы, свалки), интерьеру и таким конкретным его проблемам, как вентиляция, освещение и т. п., — существенная черта воззрений выдающегося гигиениста. В устремлении внимания Чехова к гигиене и всему комплексу связанных с ней вопросов (среда, обстановка, роль климата, связь физического и психического) Эрисман сыграл, быть может, главную роль.

В чеховистике давно признана решающая роль сахалинского путешествия в формировании взглядов Чехова и его влиянии на дальнейшее творчество писателя. Этапным оказался Сахалин и в окончательном оформлении его воззрений на роль внешней среды в жизни человека. Полугодовые наблюдения жизни на громадной территории от Перми до Сахалина, на сибирских реках, в тайге, на Байкале, на каторжных работах, в тюремной камере дали огромный материал, новую пищу его давним размышлениям (отразившимся еще в раннем творчестве) о климате, гигантских пространствах — и человеке в них, о его свободе, природной и социальной. Можно сказать, что Сахалин утвердил Чехова в

идее единства вещно-пространственного, физического и духовного, их взаимозависимости и нераздельности.

А. Роскин связал Чехова с Клодом Бернаром, его знаменитой книгой «Введение в экспериментальную медицину»[730]. Для целей нашего исследования существенно то, какое значение великий физиолог придавал случайности. Медик, по К. Бернару, должен тщательно регистрировать все попавшие в орбиту его наблюдения факты, его задача состоит в том, «чтобы увидеть и не пропустить факт, доставленный ему случаем, и его заслуга сводится на точность наблюдения <…>. Обременительно было бы приводить примеры медицинских наблюдений, сделанных случайно; они кишмя кишат в медицинских сочинениях и известны каждому»[731]. Признавая и утверждая роль теории и обобщения, К. Бернар значительную роль отводил и случайности как элементу, сопутствующему всякому научному изучению, который при таком изучении учитывать необходимо.

Здесь мы подходим к более широкой и ма-

---

[730] Примечания: 730

Роскин А. И. Указ. соч. С. 196–199.

[731] Примечания: 731

Бернар К. Введение к изучению опытной медицины. СПб., 1866. С. 254.

лоразработанной проблематике, касающейся связи Чехова с естественными науками вообще. Разумеется, речь может идти не о каком-либо прямом перенесении принципов научного мышления на художественное творчество, но только о некоторых естественно-научных категориях общего порядка, которые вместе с категориями философии и общественной жизни участвовали в формировании чеховского мировоззрения.

Литература середины XIX века теснее, чем когда-либо, была связана с наукой. Достаточно напомнить шедшие из месяца в месяц журнальные споры вокруг теории «экспериментального романа» Э. Золя, «эстетическую палеонтологию» Ш. Летурно, теории И. Тэна, Ф. Брюнетьера и других, упомянуть о связи с естествознанием русского натурализма 70-80-х годов, вспомнить полемику в русской печати вокруг «Рефлексов головного мозга» И. М. Сеченова и теории Дарвина в середине 60-х и в 80-х годах.

Связь с естественными науками Чеховым, понятно, ощущалась особенно глубоко. «Не нужно забывать, — справедливо замечает Т. А. Бялый, — что Чехов был естественник по образованию, и это оказало громадное влияние на весь строй его мысли. Для него истины естествознания све-

тились поэтическим светом, и именно они, а не социально-политические доктрины были источником коренных его представлений о жизни, сущей и должной, и о человеке»[732].

Чехов рано познакомился с учением Дарвина, метод которого он высоко ценил, читал его и после окончания университета[733], следил за спорами вокруг дарвинизма, обострившимися в русской печати в связи с появлением книги Н. Я. Данилевского «Дарвинизм» (1885), — в этой полемике, растянувшейся до 1889 года, участвовали Н. Н. Страхов, К. А. Тимирязев, А. С. Фаминцын, нововременский публицист Эльпе <Л. К. Попов>. Бывал Чехов на заседаниях физико-медицинского общества при Московском университете и Общества любителей естествознания, членом которого он состоял, посещал Пироговские съезды. В 1891 году совместно с зоологом В. А. Вагнером написал статью «Фокусники», воюющую с «шарлатанской» зоологией. Он знал труды О. Конта, Г. Спенсера, ему были близки споры о приложимости биологических теорий к социальным и

[732] Примечания: 732

Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973. С. 159.

[733] Примечания: 733

«Читаю Дарвина. Какая роскошь! Я его ужасно люблю» (В. В. Билибину, 11 марта 1886 г.).

философским вопросам, вечным проблемам.

И. Бунин вспоминал, что Чехов «много раз старательно твердо говорил, что бессмертие, жизнь после смерти в какой бы то ни было форме — сущий вздор <…>. Но потом несколько раз еще тверже говорил противоположное: „Ни в коем случае не можем мы исчезнуть после смерти. Бессмертие — факт“»[734]. Это — своеобразная микромодель подхода Чехова к смерти, жизни, бессмертию. Он как бы допускает возможность двух противоположных решений.

Подобное противоречие, значительное и само по себе, вырастает до размеров антиномии, когда оно существует в сфере одного сознания — ситуация, нередкая для конца XIX — начала XX века. С одной стороны, человек этой эпохи воспринял все достижения ее естествознания — и прежде всего эволюционную теорию, понимаемую как движение по пути проб и ошибок и закрепления случайных мутаций. С другой — он сызмала впитал представления о внутренней телеологии мироустройства, за которой опыт всей культуры человечества, религии, всей классической философии. Если еще учесть, что и внутри самого

[734] Примечания: 734
Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 666.

естествознания антиномия «телеология — антителеология» не снята и сейчас (ср. полемику вокруг так называемой синтетической теории эволюции, идеи таких выдающихся советских естествоиспытателей, как Л. С. Берг, В. И. Вернадский, А. А. Любищев), а тогда была особенно острой, то картина еще усложнится. Можно было бы сказать так: по свойствам своей личности, натуры Чехов склонялся к гармонии, страстно хотел бы до конца в нее поверить, «взять в руки целый мир, как яблоко простое». Но «невиляющая» честность и трезвость его как мыслителя-естественника и художника была такова, что он не мог закрыть глаза на дисгармонию действительности. Мир представал в его восприятии и изображении как поле движения и столкновения противостоящих сил, и именно в этом прежде всего он видел его сложность, непостигаемую до конца. В предельной напряженности этого противоречия, быть может, — одна из главных особенностей художественной и философской позиции Чехова.

Заключение

Я допускаю и приемлю все, я все люблю попеременно и даже сразу: грубую и нелепую действительность, как и реальность, возвышенную или избранную.

Жюль Леметр

Если бы все в природе было закономерно, то в каждом явлении находила бы отражение полная симметрия таких всеобщих законов, как те, которые формулируются теорией относительности. Уже сам факт, что дело обстоит совсем не так, доказывает, что случайность является существенной особенностью нашего мира.

Герман Вейль

Никакое значительное художественное явление не возникает на пустом месте — оно длительно подготавливается всем предшествующим развитием литературы.

Особенности личности Чехова, его мироощущения соприкоснулись с явлениями нового художественного «языка» — и обнаружилась

их сочетаемость, своевременность появления такого художника, который сумел их воспринять и понять их роль и значение.

Новые изобразительные тенденции проникали не только в большую литературу, но и в малую прессу — иллюстрированные и юмористические журналы, активным читателем, а затем и сотрудником которых стал молодой Чехов. Юмористическая журналистика, однако, не только довольствовалась перепевами большой литературы. Она создавала свои жанры, в ней были свои темы, свои приемы. Ранний Чехов воспринял многие ее черты — такие как внимание к злободневному, «текущему», точность бытовых реалий, юмористическое сближение явлений природы с миром бытовых явлений и вещей, соединение в описаниях разнородных и несочетаемых признаков и т. п.

Все эти темы, подходы, приемы не были просто восприняты Чеховым — они коренным образом трансформировались в его творчестве. В сиюминутной вещности юмористики Чехов предощутил свои мысли о важных закономерностях человеческой жизни, мысли, приведшие к осознанию им глубинной связи вещи и человека — одной из важнейших черт его мировосприятия

и поэтики. В бессюжетности сценки он нащупал истоки своего изображения потока жизни как целостного феномена, без «начал» и «концов».

Новые принципы, воспринятые Чеховым из большой и «малой» литературы, из отдельных, разрозненных элементов были превращены в единую *систему*, в новое литературное качество.

Исследование показывает, сколь разнородны были эти элементы и из каких различных сфер явились эти импульсы — от страниц юмористических журналов до Клода Бернара. Нельзя не вспомнить замечание Л. В. Пумпянского: «Историко-литературный опыт говорит, что чем значительнее какое-либо исследуемое явление, тем парадоксальнее оказывается встреча тех элементов, которые, нейтрализовавшись, его сложили»[735]. Для образовавшегося художественного мира безразлично, «из какого сора» возникли его части.

Говорить о новом качестве оснований тем больше, чем меньше все эти элементы, составные части и прочие «предшествовавшие обстоятельства» являются узнаваемым преобразованием

[735] Примечания: 735

Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. Л., 1928. С. 51.

уже существовавшего в литературе. Великая новаторская художественная система не помнит о своем происхождении; еще меньше помнят о нем поколения читателей, справедливо воспринимая ее как явление еще не бывшее.

С давних пор одно эстетическое положение считается аксиоматическим. Охарактеризовать его удобнее словами двух крупнейших представителей европейской философии и филологии. Гегель, рассматривая задачи изображения в драме, писал: «Люди делают много вещей: разговаривают друг с другом, в промежутках — едят, спят, одеваются, произносят те или другие слова и т. д. Из этого должно быть исключено все, что не связано непосредственно с определенным действием, составляющим собственное содержание драмы, так что не должно оставаться ничего, не имеющего значения по отношению к этому действию. Точно так же в картину, охватывающую лишь один момент этого действия, можно было бы включить множество обстоятельств, лиц, положений и всяких других событий, которые составляют сложные перипетии внешнего мира, но которые в этот момент никак не связаны с данным определенным действием и не служат его характеристике. Согласно же требованию

характерности в произведение искусства должно входить лишь то, что относится к проявлению и выражению именно данного определенного содержания, ибо ничто не должно быть лишним»[736]. Художник, изображая что-либо, писал В. Гумбольдт, «уничтожает всякую черту, основанную только на случайности <...>. Если ему удается, то под конец у него выходят одни характеристические формы, одни образы очищенной и не искаженной изменчивыми обстоятельствами природы»[737].

Мы видели, как критика 1850–1890 годов, исходя из «вечных и неизменных законов искусства», отвергала новые способы художественной изобразительности, возникшие в русской литературе XIX века и с особенной полнотой воплотившиеся в творчестве Чехова. Искусство меняется. И требования, сформулированные Гегелем и Гумбольдтом, верны лишь в том общем смысле, что в произведении не должно быть ничего лишнего. Но условие, чтобы в изображении человека, ситуации не было никаких деталей, не связанных с данной конкретной ситуацией,

---

[736] Примечания: 736

Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 24.

[737] Примечания: 737

Цит. по кн.: Потебня А. А. Мысль и язык. Изд. 5-е. Харьков, 1926. С. 144.

с «данным определенным действием», явно не вмещает многих явлений новейшей литературы, и прежде всего творчества Чехова.

В нем было расширено само понятие «собственного содержания». В сцену, эпизод может быть включена подробность, к ним прямого отношения не имеющая. В прежнем понимании целесообразности такая деталь «не нужна» этой сцене, этому произведению. Но она нужна при новом, гораздо более широком понимании художественной целесообразности.

Едва ли не самое известное высказывание Чехова на темы искусства — его слова о том, что повешенное в первом акте на стену ружье (пистолет) должно выстрелить в последнем. Но Чехов не сказал, куда оно должно выстрелить. Одному из самых лучших российских театральных критиков, А. Р. Кугелю, принадлежит одно из самых глубоких замечаний о художественном мире Чехова: «Г. Чехов чувствует, мыслит и воспринимает жизнь эпизодами, частностями, ее разбродом, ее, если так можно выразиться, бесконечными параллелями, нигде не пересекающимися, по крайней мере, в видимой плоскости. Эпизодичны люди; эпизодичными кажутся на первый взгляд их судьбы; эпизодична жизнь как осколок беско-

нечного процесса, не нами начатого и не нами кончающегося»[738]. Изображенные Чеховым эпизоды, детали, действия людей сопрягаются где-то в другом, неэвклидовом пространстве. Чеховские ружья если стреляют, то их пули напоминают скорее дальнобойные снаряды, разрывающиеся где-то за линией горизонта, так что до нас доносится лишь мощный и слитный гул.

При расширенном понимании художественно целесообразного явление получило право быть изображенным не только в своих существенных чертах, но и в сопутствующих, преходящих, случайных, — тех, что всегда могут непредсказуемо возникнуть в живом потоке бытия.

Вопрос о случайностном — центральный в искусстве Чехова. Под его знаком прошла вся прижизненная критика; споры возродились в начале 70-х годов, когда автором настоящей книги он был сформулирован как главный.

В современной философии случайность понимается 1) как отсутствие детерминированной закономерности или 2) как отсутствие информа-

---

[738] Примечания: 738

К-ель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1900. № 8. С. 168.

ции о такой закономерности[739].

Чеховская художественная система прежде всего фиксирует незакономерное, необязательное — то есть собственно случайное, расширяя возможности искусства.

Но она включает и случайность второго вида. Если в предшествующей литературной традиции целенаправленность отбора и организации художественного материала не скрывается, то чеховский мир строится так, чтобы телеология была затушевана. Изображенный мир выглядит естественно-хаотично, манифестируя этим сложность мира действительного, о котором нельзя вынести последнего суждения.

Индивидуально-случайное в мире Чехова имеет самостоятельную бытийную ценность и равное право на воплощение наряду с остальным — существенным и мелким, вещным и духовным, обыденным и высоким. Все это создает ощущение невыверенной позиции нелитератора, она покоряет читателя своей безыскусственностью. Может быть, поэтому слово Чехова производит впечатление интимной обращенности именно

---

[739] Примечания: 739

См.: Купцов В.И. Вероятность и детерминизм. М., 1976. С. 27–28; Шрейдер Ю. Многоуровневость и системность реальности, изучаемой наукой // Системность и эволюция. М., 1984. С. 71–72.

к Вам.

На фоне предшествующей русской литературы, с ее обостренным и открыто-напряженным отношением к духовным проблемам, чеховская равнораспределенность внимания между всеми проявлениями жизни в критике долго воспринималась как особое пристрастие к обсуждению и осуждению «обыденного» и «пошлости будней». Отголоски этого чувствуются и сейчас.

Его занимало другое. Его волновали проблемы будущего планеты, духовного и физического здоровья человека, свободы и природной необходимости. Это был новый тип художественно-философского постижения мира, не бегущий быта, вещи, но вместивший их в медитирующее сознание, надстраивающееся над ними. Полнота истины, по Чехову, не может открыться только в идеальной сфере, но в целостной идеально-вещной — и в личном плане, и в коллективном, в масштабе всей Земли; отношение к внешнетелесному природному и предметному должно стать важнейшей составляющей духовного опыта человечества, войти в его этический идеал.

Путь литературного развития сложен и прихотлив, и вряд ли могут быть вычерчены какие-либо его законы, повторяющиеся с непреложностью.

Наследование, борьба школ, преодоление традиций эпохи, смена старшей линии младшей и т. д. — все эти верно увиденные явления безоговорочно справедливы лишь для эпох, на материале которых были замечены; экстраполяция их на эпохи другие всегда небесспорна. Против такой слишком большой веры в какой-либо один принцип литературного развития предостерегал еще Анненков. «Те люди, — писал он, — которые сомневаются в возможности повторения у нас пушкинского направления, следуют единственно течению диалектики, принявшей известный скат, по которому мысль их уже бежит слепо и неудержимо, как волна, но в этой диалектике нет ни всего знания потребностей общества, ни всего чувства к истине и к жизни»[740].

В реальном литературном процессе есть всё: наследование и отталкивание, влияние малых и влияние больших писателей, взаимодействие с общественными и естественными науками, утверждение своего и подчинение художественному диктату эпохи, трансформация уже найденного и рождение абсолютно нового качества. Задача состоит в том, чтоб ничего не

[740] Примечания: 740

Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Т. II. СПб., 1879. С. 14.

упустить, но и во всем этом не потеряться, найти верную иерархию того, другого, третьего, пятого — разную у каждого писателя, в развитии всякого течения в разные эпохи.

При всей значительности и широкоохватности того течения, которое привело к появлению нового — чеховского — типа литературного мышления, нельзя не видеть того, что рядом развивались еще по крайней мере две мощные эволюционные ветви, давшие столь же существенные результаты в мировом искусстве, — толстовская и достоевская. Однако и они при всей собственной внутренней самодостаточности испытывали влияние названного течения (Толстой — непосредственное влияние Чехова), а оно — ощущало и воздействие их и отталкивалось от них. Ветви переплетались, сходясь и удаляясь. Вглядыванье в это неединое движение может в какой-то мере приблизить нас к пониманию той необычайно сложной картины, которую явил в своей литературе русский девятнадцатый век.

А. П. Чудакова, Мариэтта Чудакова, Ирина Гитович Биография

Чудаков Александр Павлович (1938, г. Щучинск Кокчетавской области — 2005, Москва). Родился в семье учителей.

Его отец, Павел Иванович Чудаков, выпускник истфака МГУ, был родом из Тверской губернии — из села Воскресенского Бежецкого уезда. В 20-е годы вся его семья — родители, пятеро их сыновей и единственная дочь — жила в Москве, на Пироговке. Дед Ч. по отцовской линии, Иван Чудаков, происходивший в далеком прошлом из однодворцев, но росший уже в крестьянской семье, был из артельных тверских мужиков — золотильщиков церковных куполов (в такую артель, по понятным причинам, набирали только самых честных). Семейная легенда о смерти деда, знакомая Ч. с детства, вошла впоследствии в его роман-идиллию «Ложится мгла на старые ступени»:

Когда взрывали храм — тогда делали это, еще не скрываясь, — дед пошел смотреть. Его уговари-

вали остаться дома — не послушался. Видел, как в три секунды осел с неба к земле храм; с Каменного моста была видна как раз та часть большого купола, которую десять лет золотил он. <…>

После взрыва дед слег, болел, долго не могли определить чем; через год выяснилось — рак. В семье были уверены — от этого.

Могил его и его жены в Москве не осталось; обстоятельства этого также описаны в романе-идиллии:

… Антон любил ходить по отцовским местам, о которых слышал столько раз, что, казалось, он уже здесь бывал: по Усачевке, скверу на Пироговке, вдоль стены Новодевичьего монастыря. На Новодевичьем кладбище были похоронены дед с бабкой по отцовской линии. Но когда перед войной дядья как-то собрались посетить могилы, на их месте они увидели ровную заасфальтированную площадку. В конторе возмущенным сыновьям показали затертый номер «Вечерней Москвы», где в уголке было несколько петитных строчек о реконструкции кладбища, в связи с чем родственников таких-то участков просят в месячный срок и т. д. Но дядьям газета на глаза не попалась: Василий Иванович был уже под

Магаданом; Иван Иваныч, отовсюду уволенный, обивал пороги в поисках работы; Алексей Иваныч, специалист по горным машинам, уехал от греха подальше куда-то на шахты, а отец Антона — в Казахстан.

Действительно — после ареста (по обвинению в троцкизме) одного из братьев (Василий пробыл в советском концлагере десять лет), вызова на Лубянку другого (Андрея) и увольнения отовсюду третьего — Ивана (не затронут был только четвертый — Владимир, служивший далеко от Москвы) — самый младший, будущий отец Ч., в то время — строитель московского метрополитена, принял спасительное решение: уехать как можно дальше от Москвы. Так он оказался в Казахстане; вскоре вместе с молодой женой Евгенией Леонидовной Савицкой осел в городе Щучинске (близ курорта Боровое), где уже находились дед и бабушка Ч. со стороны матери — Леонид Львович Савицкий (из священников, окончивший Виленскую духовную семинарию, но ставший не священником, а учителем гимназии) и Ольга Петровна, урожденная Налочь-Длусская-Склодовская.

Хорошо подготовленный дедом, семилетний мальчик пошел сразу во второй класс.

Город был местом ссылок сталинского времени, поэтому уровень преподавания в школе, где среди учителей были доценты ленинградских вузов, оказался достаточно высоким. Мать преподавала химию в его школе, отец — историю в техникуме. Оба учительствовали в своем городе более тридцати лет; полгорода составляли их ученики.

Главное влияние на формирование личности и мировоззрения Ч. в детстве и отрочестве оказал дед (ставший впоследствии прототипом главного героя его романа), авторитет которого был в глазах ребенка незыблем. Ч. рассказывал, что с раннего детства слышал от деда при упоминании имени Сталина одно и то же слово: «Бандит!», сопровождаемое энергичным взмахом руки. И не посадили деда в те времена лишь потому, что городской сотрудник НКВД был его учеником, поэтому пришел к его зятю (отцу Ч.) с предупреждением — как-то унять старика: «Посадим!»

В пять-шесть лет внук читал деду заголовки свежих газет. Лежа на диване, дед слушал и чаще всего подводил черту одним словом: «Брехня!» Внук читал следующий заголовок, в редких случаях получая приказание: «Читай целиком!» Так было прочитано заключение Специальной комиссии во главе с Бурденко — фальшивка,

утверждавшая, что тысячи поляков в Катыни расстреляли немцы во время войны. Дед резюмировал: «Брехня!»; малолетний внук это запомнил. В родительский дом ходили ссыльные; при мальчике велись откровенные политические разговоры — хозяева и гости доверяли друг другу и почему-то были уверены в том, что ребенок понимает — эти разговоры не следует выносить за порог дома. Специфическая атмосфера в городе и семье дала Ч. такое представление об истории своей страны в XX веке, что для него, в отличие от многих ровесников — во всяком случае, москвичей, — доклад Хрущева на XX съезде не был поворотным пунктом: о многом он уже знал или догадывался.

В 1954 году Ч. окончил школу с золотой медалью и вместе с двумя одноклассниками, его ближайшими друзьями, тоже медалистами, впервые в жизни поехал в Москву, о которой так много слышал от родителей, покинувших ее поневоле. Успешно пройдя собеседование (в тот год конкурс медалистов был 25 человек на место), он поступил на филологический факультет МГУ (заметим, что оба его друга-одноклассника также поступили с первого захода — без помощи родителей или кого бы то ни было — туда, куда хотели:

один на физический факультет МГУ, другой — в геологоразведочный: так учили в школе Щучинска, население которого составляло тогда всего 20 тысяч). Помощь отца понадобилась, только когда выяснилось, что успешному абитуриенту 16 лет: в Московский университет, в отличие от других вузов, принимали тогда с 17 лет. Отец приехал в Москву и пошел на прием к ректору Петровскому с просьбой в виде исключения зачислить 16-летнего абитуриента; ректор дал согласие. Ч. был едва ли не самым младшим на курсе. Сегодня немало его однокурсников еще могут подтвердить, что уже на первом курсе он оказался среди лучших — обладателей достаточно широкого культурного кругозора, нетривиально мыслящих.

В первом же семестре Ч. проявил себя отличным спортсменом (первая «десятка» университета по плаванию), но на третьем курсе, когда в неделю оказалось пять тренировок, вынужден был сделать выбор в пользу науки; его тренер, известный многократный чемпион страны по плаванию Мешков, уверял, что он делает ошибку: «Ты прирожденный брассист! Я тебя готовлю на будущий год на Спартакиаду, а через три года — на Олимпиаду!..»

В Москве он в первую очередь бросился в Большой зал Консерватории. Прекрасно знавший классическую музыку (слушая ее по радио в родном городе), он любил и глубоко чувствовал ее. Одна из самых первых записей в его дневнике, начатом на втором курсе, весной 1956 года:

9 марта. Слушал вечером (попал — повезло) 7-ю и 8-ю симфонии Бетховена. Какой оптимизм, какое веселье, какой задор! Третья часть седьмой с ее славянскими мелодиями…

Решение вести дневник получает свою мотивацию (как и все его действия первых московских лет) — в самом дневнике (см. запись от 19 апреля 1956 г.).

Главные его занятия (и главные траты — скудной стипендии и небольших родительских переводов) первых московских лет — Консерватория, МХАТ и букинистические магазины. В прямом смысле слова отказывая себе в еде ради книг и музыки, на третьем курсе Ч. заболел язвой двенадцатиперстной кишки в такой острой форме, что прямо из рентгеновского кабинета университетской поликлиники был увезен в больницу и на четвертом курсе вынужден был взять годичный академический отпуск. (Тогда

же он поставил себе задачу: вернуть здоровье и спортивную форму. Через несколько лет, когда слово «моржи» еще не появилось, занялся зимним плаванием и на первых же соревнованиях на Москве-реке занял третье место — следом за профессиональными спортсменами — мастерами спорта.)

Каждый день после лекций Ч. непременно обходит пять магазинов в центре Москвы — собирает главным образом филологическую литературу 1900-1920-х годов (иногда прибавляя к ней — по средствам! — философию и поэзию Серебряного века, еще не имеющего такого названия), рано поняв (каким-то наитием), что рекомендуемое на филфаке советское литературоведение к науке имеет отдаленное отношение; к концу пятого курса он досконально освоил труды Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума; похвастаться этим в те годы могли не более трех-четырех его сокурсников.

Характерная дневниковая запись 1958 года:

> *19 июня. <…> Сегодняшний поход по букинистам был удачен. Но на Кузнецком буквально из-под носа взяли Мандельштама!.. «Огорченья не снесла»…*

(Позже вставлен инициал – «И.». Речь шла об изданной в 1902 году книге И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля», впоследствии им приобретенной. Купить книги О. Мандельштама – в отличие от книг Гумилева – в букинистических в ту пору было невозможно – М. Ч.)

Главные его силы отданы филологии. Он занимается на кафедре русского языка; начинает печататься (Стиль и язык рассказа Чехова «Ионыч» // Русский язык в школе. 1959. № 1); пишет диплом о стиле Чехова под руководством академика В. В. Виноградова.

Уже в студенческие годы Ч., не будучи диссидентом (хотя, естественно, диссиденты входили в семейный дружеский круг Чудаковых), столкнулся с давлением советской власти на свою научную жизнь. Студентом 5-го курса он был приглашен на I Международную конференцию по вопросам поэтики, проходившую в августе 1960 года в Варшаве, — она должна была стать настоящим научным событием: изучение поэтики в странах «социалистического лагеря» только возрождалось после ликвидации «формальной школы». Тогда Ч. впервые не выпустили за рубеж.

С этого времени он стал невыездным (разумеется, как это было принято, без объяснения причин). В последние годы жизни в домашних разговорах Ч. вспоминал именно этот первый случай, глубоко его травмировавший: «Если бы я поехал на эту первую конференцию по поэтике, которой был так увлечен, — каким бы толчком могло это стать в моих научных занятиях!..»

В аспирантуру в те годы поступать сразу после Университета было невозможно, несмотря на рекомендацию Ученого совета: Хрущев потребовал, чтобы и рекомендованные в аспирантуру наряду со всеми выпускниками отработали два года, прежде чем начать научные занятия. По распределению А. П. стал преподавать русский язык в только что открытом Университете Дружбы народов — и едва ли не первым стал активно применять лингафонные средства, добиваясь больших успехов; восхищался лингвистической одаренностью студента одной из африканских стран — на новогоднем вечере 1961 года тот читал наизусть стихи Пушкина без единой орфоэпической ошибки…

Спустя год, летом 1962 года, при содействии акад. Виноградова проректор МГУ принял у Ч. документы (до этого безоговорочно отказав в этом)

и допустил к экзаменам в аспирантуру; на А. П. произвело неизгладимое впечатление поведение проректора: не смотревший в его сторону при первом визите чиновник после звонка академика вышел к нему из-за стола со словами: «Что же Вы нас совсем забыли?!..»

Под научным руководством В. В. Виноградова была написана кандидатская диссертация Ч. «Эволюция стиля прозы Чехова» (М., 1966).

В 1962 году Ч. познакомился с В. Б. Шкловским и, сразу же возбудив его интерес (прежде всего — как знаток Опояза) и несомненную симпатию, все последующие годы, до последних дней жизни Шкловского, встречался с ним; не боясь преувеличений, можно утверждать, что мемуары Ч. «Спрашиваю Шкловского» (Литературное обозрение. 1990. № 6) — едва ли не лучший очерк личности Шкловского. Впоследствии в его же предисловии к сборнику Шкловского «Гамбургский счет: статьи — воспоминания — эссе» (М., 1990) под названием «Два первых десятилетия» дан очерк самого плодотворного периода научного творчества Шкловского.

Серьезным шагом в изучении «формальной школы» стала работа (совместно с Е. А. Тоддесом и М. О. Чудаковой) над обширнейшим

комментарием к сборнику статей Тынянова — и изнурительная четырехлетняя борьба за его издание (Ю. Я. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977); ему предшествовало издание сборника статей Тынянова «Пушкин и его современники» (М., 1968; комментарии Ч. и А. Л. Гришунина). Работа над историей отечественной филологической науки продолжалась все последующие годы; впоследствии, в 1976–2003 гг., со статьями и комментариями Ч. вышли 4 тома «Избранных работ» В. В. Виноградова.

Ч. занимался и критикой современного литературного процесса; первая большая работа о современной литературе — «Искусство целого: Заметки о современном рассказе» (Новый мир. 1963. № 2; в соавторстве с М. О. Чудаковой, с 1957 г. — его женой).

В 1964 году приглашенный к участию в начинавшемся академическом издании Чехова Ч. оставил очную аспирантуру и стал сотрудником ИМЛИ, где проработал до конца дней. Одновременно читал лекции в МГУ, в Педагогическом институте им. Ленина, в Литературном институте, в последние годы — в Школе-студии МХАТ.

Первая книга А. П. Чудакова «Поэтика Чехова» вышла в свет в ноябре 1971 года; в ней, помимо

новой концепции чеховского повествования — места в нем точки зрения автора и героя, было развернуто представление о принципиальной неотобранности и неиерархичности деталей у Чехова и введено в научный оборот понятие случайностности — в противовес многолетней уверенности исследователей, что всякое ружье у Чехова стреляет. В статье видного партийного чиновника (по совместительству чеховеда) Г. Бердникова «О поэтике Чехова и принципах ее исследования» (Вопросы литературы. 1972. № 5. С. 124–141) книга была подвергнута идеологическому разносу (в том же году ее высоко оценил М. М. Бахтин, назвав в беседе с автором «лучшей книгой о Чехове и вообще одной из лучших книг по филологии в последнее время»; книга получила признание мирового чеховедения, в 1983 году была переведена на английский язык). За этим последовал негласный запрет (действовавший в течение десятилетия) на печатание любой строки автора о Чехове в двух главных советских литературоведческих журналах. Условием защиты докторской диссертации в ИМЛИ был отказ автора от своей концепции. Так и не отказавшись, а, напротив, развив ее, Ч. защитил в 1982 году на филологическом факультете МГУ

диссертацию «Художественная система Чехова: генетический и психологический аспекты» (один из оппонентов, М. Л. Семанова, рассказала собравшимся после защиты на кафедре русской литературы филфака, как в 1978 году редакция журнала «Русская литература» предложила ей написать обзор чеховианы за последние восемь лет, поставив одно условие: не упоминать книгу Чудакова. «Как же я могу ее не упоминать, если это самое яркое явление чеховианы за эти годы?» — возразила М. Л. Ей подтвердили условие. Она отказалась писать обзор).

В 1986 году, через 15 лет после «Поэтики Чехова» вышла продолжающая ее монография Ч. «Мир Чехова. Возникновение и утверждение». Книга была посвящена памяти учителя Ч., академика В. В. Виноградова. По библиографии работ Ч. о Чехове этих пятнадцати лет буквально по шагам просматривается путь к ней исследователя. Как член чеховской группы ИМЛИ, готовившей в те годы первое академическое собрание сочинений и писем Чехова, Ч. много и плодотворно занимался текстологией и научным комментированием томов сочинений Чехова, что придавало его теоретическим построениям дополнительную убедительность и глубину. Для некоторых из

томов он написал образцовые предисловия к комментариям. Он напечатал за эти же годы большое количество научных статей и несколько предисловий к массовым изданиям Чехова. И каждая из этих работ приближала создание монографии «Мир Чехова», новаторство которой начиналось с заглавия. Никто до Ч., кажется, не пытался придать этому устойчивому для литературоведения, но достаточно вольно используемому в научных работах словосочетанию статуса научного термина (мир писателя, по определению Ч. — это «оригинальное и неповторимое ви`дение вещей и духовных феноменов, запечатленных словесно» (с. 3)). Никто до Ч. не пытался проследить и самый процесс «возникновения и утверждения» этого мира в свете основного двигателя литературной эволюции — «художественной целесообразности», за которой просматривался исторически обоснованный взгляд исследователя на самый генезис литературы. Работа над «Миром Чехова» продолжала, углубляла и выводила на новый уровень как саму концепцию творчества Чехова, введенную в научный оборот еще «Поэтикой Чехова», так и предложенную исследователем методологию анализа художественного текста. Сам Ч. считал, что, с точки зрения хронологии

и генезиса творчества Чехова, его новая книга должна была бы предварять прежнюю. Однако опасение представить творческий путь писателя как «предуготовление» к чему-то заранее обозначенному, в виде целеустремленной эволюции без боковых и тупиковых ветвей заставило отказаться от этой эвристически заманчивой мысли.

Он выбрал путь исследования, который его учитель академик Виноградов считал наиболее плодотворным. Если литературное произведение можно изучать в двух аспектах — «функционально-имманентном» (системно-синхроническом) и «ретроспективно-проекционном» (историко-генетическом), то наиболее плодотворным, по Виноградову, является исследование, совмещающее эти подходы в виде последовательных этапов. Но Ч., следуя своему личному переживанию литературы как особой целостности процесса художественного познания, которую он остро чувствовал именно как литератор, должен был пойти дальше и объединить эти два типа исследования, рассматривая их так, как они присутствуют в этом живом процессе. Безукоризненный научный анализ и мощная писательская интуиция стоят во главе угла научного мышления самого Ч. Это ощущается и

в его личной стилистике — научной точности изложения с прорывами в стилистику иного, непосредственного переживания литературного процесса, в формулировках, для которых нужны были опыт и дарование литератора. На стыке этих двух стилистических потоков происходит огромная концентрация смыслов чудаковской концепции Чехова. Таковы многие неожиданные «боковые» и столь продуктивные для будущего изучения Чехова идеи Ч., которые он как бы случайно пробрасывает, подчиняясь логике личного ощущения материала исследования, — о чувстве «нормы» прижизненной критики, которая у критиков-современников писателя значительно живее и правильнее, чем у потомков, о поэтичности Чехова на уровне поэтики текста. При этом сам Ч. не просто продуцировал идеи, озаренный собственными прозрениями, но изучал прижизненную критику как профессиональный библиограф, просмотрев все российские газеты чеховского времени (1880–1904). Вопрос об истоках мира Чехова, о факторах, воздействующих на формирование этого художественного мира, мысли о массовой литературе, сформировавшей феномен Чехова, — все это сегодня предстает перед нами как саморазвивающаяся школа науч-

ного чеховедения.

В десятистраничном предисловии к «Миру Чехова» Ч., по сути, выстроил общую модель универсального способа описания «мира писателя», его основных составляющих: это — «человек, его вещное окружение — природное и рукотворное, его внутренний мир, его действия» (с. 3). При этом мироописание в этих параметрах предполагает выяснение законов построения содержаний, исходя из которых можно было бы сказать, что такое-то явление характерно именно для мира Х.

Еще в «Поэтике» он выдвинул, а в «Мире Чехова» развил и укрепил систему аргументов главной своей идеи, которую считал основополагающей для мира Чехова — идеи случайностности, восходящей к мировосприятию писателя. Чеховская художественная система, рассматривавшаяся уже при жизни писателя как недостаток его дарования, фиксировавшая прежде всего незакономерное, как бы даже необязательное — то есть собственно случайное, расширяла на самом деле тем самым возможности искусства. Ч. показал, что изображенные Чеховым эпизоды, детали, действия людей сопрягаются где-то в другом, «неэвклидовом» пространстве. Чеховские ружья во всех случаях стреляют, но их пули напоминают

скорее дальнобойные снаряды, разрывающиеся где-то за линией горизонта, так что до нас доносится лишь мощный и слитный гул.

При таком расширенном понимании самой художественной целесообразности явление получает право быть изображенным не только в своих существенных чертах, но и в сопутствующих, преходящих, случайных — «тех, что всегда могут возникнуть в живом, нерасчлененном потоке бытия» (с. 364). Изображенный им мир выглядит естественно-хаотично, манифестируя этим сложность мира действительного, о котором нельзя вынести последнего суждения. Индивидуально-случайное в мире Чехова имеет самостоятельную бытийную ценность и равное право на воплощение наряду с остальным — существенным и мелким, вещным и духовным, обыденным и высоким. Ч. таким образом сформулировал особенности уникального, не повторенного после него никем, мышления Чехова-писателя, сближающего его с актуальным для времени научным мышлением, лежащим в основе той новой картины мира, которая складывалась на рубеже веков.

Ч. рассматривает в двух своих книгах и множестве статей о Чехове этого времени процесс возникновения в его творчестве предметного

изображения нового типа. Ч., вообще, первым обратил внимание на важность исследования предметного мира литературы:

Рождение художественного предмета — это объективация представлений художника, это процесс, где мир внутренний сталкивается с проникающим в него внешним, и с момента этого проникновения несет на себе его явственные следы. В этом столкновении реально-эмпирическое имеет преимущество — писатель может говорить только на языке данного предметного мира, только так он может быть понят. Поэтому всякий писатель естественным образом социален: любое надвременное и вечное воплощается им в вечном обличье той эпохи, к которой он принадлежит.

Обращение к предметности и случайностности чеховского мира совершенно иначе поставило вопрос о смысле обращения Чехова к повседневности как форме и философии жизни, что оставалось и до сих пор остается до конца не ясным для многих читателей Чехова. Ч. обращается к истокам новых для литературы сюжетно-композиционных принципов, использованных Чеховым, к вопросу о «внешнем и внутреннем мире», сравнивая фабулу и сюжет у Чехова, он со-

вершенно по-новому ставит на основании этого проблему героя Чехова как проблему «среднего человека». Наконец, он намечает связь между художественным миром и биографией писателя, открывая пути для создания полноценной биографии Чехова. Каждая из этих тем не просто могла и должна была бы быть развернута в самостоятельную монографию, но содержит огромное количество как бы случайно возникающих, боковых, но необычайно продуктивных для дальнейшего изучения Чехова и чеховской литературной эпохи идей, еще требующих своего исследователя. Ч., по существу, намечает в этой книге и своей чеховиане возможную эволюцию парадигмы научного чеховедения.

В основе методологии Ч. лежит великолепное знание им методов и сути академических школ литературоведения, замечательная интуиция ученого и литератора, доскональное знание предшествующей ему литературы о Чехове, знание биографии и эпохи писателя в фактах и документах. Ч. исходил из того обстоятельства, что самый путь Чехова в литературу (через массовую литературу и мелкую прессу) был уникален для русской литературы. В книге немало блестящих страниц, посвященных анализу этой литерату-

ры, читателем и «выдвиженцем» которой был Чехов. Рассматривая это опытное поле писателя, исследователь выдвигает ряд интереснейших гипотез и еще больше дает толчков будущим исследователям. Это был новый тип художественно-философского постижения мира писателя, не только не бегущий быта, вещи, но вместивший их в медитирующее сознание, надстраивающееся над ними. Этими словами открывается возможность новой специальной монографии о Чехове, никем еще не написанной, но смогшей объяснить многое из неразгаданных загадок Чехова и снять с писателя многие претензии — в частности, отсутствие романа в его творчестве, который Чехов так и не смог написать. Очевидно, мы еще только на пороге постижения сути типа чеховского мышления, его генезиса и открываемых им путей возникновения и утверждения подобного сознания в литературе.

В 1987 году в издательстве «Просвещение» вышла биография «Антон Павлович Чехов: Книга для учащихся» (переиздана в 2013 году издательством «Время» с добавлением фотоиллюстраций), где таганрогское детство и отрочество Чехова предстали в необычном свете — в морском, портовом городе, где «в разгар летней навигации

пароходам и парусникам со всего света было тесно в гавани». В основном подготовил к печати полную аннотированную библиографию прижизненной чеховской критики. Написал несколько мемуаров о старших коллегах — своих учителях: «Слушаю Бонди», «Учусь у Виноградова», «Спрашиваю Шкловского» и др.

Весь русский XIX век был в поле зрения ученого; но главным объектом его внимания наряду с Чеховым был Пушкин; изучая поэтику его прозы, Ч. мечтал также если не создать целиком (понимая неподъемность задачи), то положить методологическое начало тому, что он называл тотальным комментарием к «Евгению Онегину».

Необходим скрупулезный учет, прослеживание того, как рождаются и накапливаются те художественно-философские и речевые смыслы, которые обеспечили уникальный статус «Евгения Онегина» в истории русского языка, литературы и русской культуры в целом.

Разумеется, исчерпывающий комментарий (если он возможен) может быть выполнен лишь коллективным иждивением лингвистов, историков, географов, флористов, астрономов, архитекторов, специалистов по истории театра и конной запряжки, гастрономии и винам, костю-

мам и истории оружия, дуэли и фарфора, истории экономических учений и балету, экспертов по российскому землеустроению и кредитно-банковской системе, по коврам, обоям, мебели, гаданьям и отечественной системе воспитания и образования, экспертов по коневодству и истории шахмат.

Комментирование двух строф из «Евгения Онегина» в настоящей статье автор рассматривает лишь как постановку проблемы его тотального комментария (К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник. М., 2005. С. 212).

С 1987 года (до этого, будучи предполагаемым участником ряда Международных съездов славистов, ни разу не был выпущен за пределы страны, как и ни на один чеховский симпозиум, куда его неизменно приглашали) преподавал в качестве визитинг-профессора в университетах Европы (Гамбург, Кельн), США (Мичиганском, Университете Южной Калифорнии, Принстонском и др.) и Азии (в Сеуле).

В 2000 году журнал «Знамя» напечатал его роман «Ложится мгла на старые ступени» («одну из самых свободных, благородных и насущно необходимых книг, созданных после освобождения

от коммунизма», А. Немзер), принесший автору редкостное внимание и любовь самых широких кругов читателей. В декабре 2011 года жюри Букеровской премии назвало эту книгу «лучшим русским романом десятилетия» (2001–2010).

Глубоко затронутый судьбой своей страны, Ч. постоянно мыслил в масштабах судьбы планеты. С юных лет озабоченный проблемами экологии (тогда, когда этого термина еще не существовало в советском официальном дискурсе), он посвятил этому проникновенные строки в «Поэтике Чехова», подчеркнув, что для Чехова был важен не только абстрактно-духовный идеал человека. Ему важен человек в целом — он сам и тот предметный природный мир, в котором человеку предстоит жить.

Во времена Чехова — и даже много позже — ценность такого идеала не осознавалась, в сравнении с другими он выглядел слишком утилитарным и «земным». <…> Среди немногих проницательных, которые по слабым симптомам поставили диагноз начинающейся тяжелой и, возможно, смертельной болезни, угадали и предвидели судьбу планеты, был Чехов (Поэтика Чехова. М., 1971. С. 267, 269).

В своей повседневной жизни Ч. следил за тем,

чтобы он и его семья не увеличивали загрязнение планеты — в бане на выстроенной им даче (в поселке «Московский писатель» в деревне Алехново Истринского района, недалеко от «чеховского» Бабкина) проложил много слоев фильтра для стока мыльной воды и с плохо скрытым презрением относился к тем соседям по даче, которые спускали продукты своей жизнедеятельности непосредственно в землю: говорил домашним с возмущением: «Ведь все это попадает в грунтовые воды!».

Статья для готовящегося его Институтом сборника о динамике жанра как части поэтики русской литературы конца XIX — начала XX века «Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров)» стала его последней работой.

Биологический термин ароморфоз — «это усложнение структуры и возможностей организмов в процессе эволюции, открывающие перед ними новые возможности в их взаимоотношениях со внеположенной средой».

В исторической поэтике, пояснял автор, «вводимый термин означает огромное расширение в означенный период горизонтов одного из самых распространенных жанров новейшей литературы — рассказа», открывшее в этом жанре

невиданные дотоле перспективы в изображении мира и человека. Ч. вообще предпочитал в гуманитарных науках заимствование терминов из естественных наук — в противоположность так называемым наукам точным. Оправданием введения термина, пояснял он, «служит давняя уже традиция, согласно которой многие важнейшие термины-категории истории и теории литературы имеют биологическое происхождение. Таковы генезис и эволюция, закрепление в развитии литературы случайных результатов (Ю. Тынянов), мутации (Е. Поливанов, В. Виноградов), конвергенция…». В работе Ч. показано, как из прозы конца века осознанно уходит выдумка — под давлением «быта, факта, материала», как «жанровая свобода малой прессы привела к стиранию на рубеже веков жанровых перегородок в сфере „малообъемной“ литературы»; в качестве подзаголовков — обозначений жанра в изобилии появились разнообразные свободные обозначения: «случай», «отрывок», «этюд», «миниатюры» <…>.

Поле литературы ждало только землеустроителя и садовода-новатора, литературного Мичурина-Бербанка, который окончательно уничтожил бы жанровые межи и, используя в

качестве подвоя дички маложурнальной и газетной прессы, привил бы им окультуренный привой художественного «„языка“ большой литературы». Современная критика обвиняла авторов в «дагерротипичности», «фотографичности» изображаемого, отмечая «необязательность многих вещей, эпизодов, сцен, оказавшихся в их произведениях». В прозу вводятся предметы, почти прямо взятые из эмпирического мира и всегда готовые «вернуться в него обратно, где будут приняты как свои».

Предметы рассказа Чехова внешне схожи с такими вещами, сохраняют их пропорции. Но сходство это мнимо. Центробежным силам этого предметного сообщества противостоят центростремительные, внутренние силы художественной гравитации, чеховского мира, направленные противоположно, приложенные к той же точке и создающие искусственосную напряженность. <…> Явился новый синкретический жанр. Влияние его ощущается в литературе до сих пор (Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 365–396).

«По своему темпераменту он не был борцом, не любил, когда его отвлекали от занятий, чтения,

писания, дачных его работ, во время которых ему так отлично думалось, — напишут его коллеги по Институту, — но, человек спокойный, неторопливый, берегущий время и силы для научного творчества, он буквально взвивался, когда сталкивался с халтурой и наглым невежеством, и тут его легко было подвигнуть на действие, протест. Он мгновенно соглашался „быть заодно“, когда речь шла о противодействии научному любительству или культурному варварству. И это качество не раз заставляло Чудакова вступать в настоящую борьбу за осуществление необходимых науке и культуре изданий или сохранение истинных ценностей, будь то биобиблиографический словарь „Русские писатели. 1800–1917“ или чеховский флигель в Мелихове» (In memoriam. Александр Павлович Чудаков // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века… С. 811–812).

Добавим сюда и успешную борьбу российского общества против печально известного проекта поворота рек, в которой он без размышлений принял живое участие.

9 января 2005 года записал: «С тех пор как в моей душе (лет в 12) открылась дверца в литературу и науку — ее уже сможет закрыть только смерть».

После отпевания в церкви Космы и Дамиана (Столешников пер.) похоронен на Востряковском кладбище.

Соч.: Слово — вещь — мир: От Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков. М., 1992; Ложится мгла на старые ступени. Роман-идиллия. М., 2001; 3-е изд., испр. и доп. М., 2012; К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник. М., 2005; Дневник последнего года (1 января — 31 августа 2005) // Тыняновский сборник. Вып. 12. М., 2006; Ароморфоз русского рассказа: к проблеме малых жанров // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009.

Лит.: Немзер А. Памяти Александра Чудакова // Время новостей, 5 окт. 2005 г.; Бочаров С. Синяя птица Александра Чудакова // Филологические сюжеты. М., 2007; М. М. Бахтин о «Поэтике Чехова» // Тыняновский сборник. Вып. 13. М., 2009; In memoriam. Александр Павлович Чудаков // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009.