



А.П. ЧУДАКОВ

ПОЭТИКА ЧЕХОВА МИР ЧЕХОВА:

Возникновение
и утверждение



Культурный код

Издательство «Азбука»

Культурный код

Александр Чудаков

**Поэтика Чехова. Мир Чехова:
Возникновение и утверждение**

«Азбука-Аттикус»

2016

УДК 82(091)
ББК 83.3(2Рос-Рус)1

Чудаков А. П.

Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение
/ А. П. Чудаков — «Азбука-Аттикус», 2016 — (Культурный
код)

ISBN 978-5-389-12826-2

Александр Павлович Чудаков (1938–2005) – доктор филологических наук, исследователь русской литературы XIX–XX веков, писатель, критик. Широкому кругу читателей он известен как автор романа «Ложится мгла на старые ступени...» (премия «Русский Букер» 2011 г. за лучший роман десятилетия), а в филологической среде – как крупнейший специалист по творчеству Чехова. В дневниках А. П. Чудакова есть запись: «А еще говорят – нет знаков, предопределения. Я приехал в Москву 15 июля 1954 г. Вся она была уклеена газетами с портретами Чехова – был его 50-летний юбилей. И я ходил, смотрел, читал. И подумал: „Буду его изучать“. Так и вышло». Монография «Поэтика Чехова», увидевшая свет в 1971 году, когда ее автору было немного за тридцать, получила международное признание и вызвала ожесточенное сопротивление консерваторов от науки. Сделанные в ней и в следующей книге – «Мир Чехова: Возникновение и утверждение» (1986) – открытия во многом определили дальнейшие пути развития чеховедения. А. П. Чудаков одним из первых предложил точные методы описания повествовательной системы писателя, ввел понятие «вещного мира» произведения, а его главный тезис – о «случайностной» организации чеховской поэтики – неизменно вызывает заинтересованные споры исследователей. В формате pdf A4 сохранен издательский макет, включая именной указатель и указатель произведений.

УДК 82(091)

ББК 83.3(2Рос-Рус)1

ISBN 978-5-389-12826-2

© Чудаков А. П., 2016

© Азбука-Аттикус, 2016

Содержание

Поэтика Чехова	7
Введение	7
Часть первая	11
Глава I	11
Глава II	40
Глава III	56
Часть вторая	85
Глава IV	85
Конец ознакомительного фрагмента.	108

Александр Павлович Чудаков

Поэтика Чехова. Мир Чехова:

Возникновение и утверждение

© А. Чудаков (наследники), 2016

© Оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2016

Издательство АЗБУКА®

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 по-разному. 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 поведение, 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 двойкий характер членения.

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.

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

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 явление носит название изоморфизма³.

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 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 повествовательный 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.

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).

⁴ *Morris Ch. Signs, language and behaviour*. N. Y., G. Brasiler, 1955. P. 27–31.

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 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

⁵ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. М., 1963. С. 267.

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.

второго периода в эволюции чеховского повествования, предложенные нами в ранее опубликованных работах⁷.

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 подсчетах⁸. Для наглядности результаты подсчетов даются в процентном выражении и сводятся в таблицу (по годам).

⁸ Далее, при более сложной структуре повествования, статистические подсчеты оказываются невозможными (см. гл. II, 1).

2

Описанию подверглось повествование всех прозаических художественных произведений А. П. Чехова 1880–1887 годов, за исключением: а) 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» – «масляничных», «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 повествовательного 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 могижанша». – «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 гордые-

вым 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 отдельно⁹.

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.

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

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

¹¹ Цифра в скобках в таблице обозначает число произведений.

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 Щелколов, обладатель тысячи десятин земли и молоденькой 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 попадают в роковые сети. *О, эти мне еще сети! Lasciate ogni speranza! все, попадающие 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, судари 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).

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 –

¹² Здесь и далее в чеховских текстах и других цитатах курсивом выделяются наши подчеркивания. – Ал. Ч.

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. «Бракоразное дело». – «Стрекоза», 1878, № 24).

«Счастливцев! 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. Мов. «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 года¹³ три относится к сценкам («Суд», «И то и се» – 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, № 26).

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

3. «*Вы* заносите ногу на первую ступень, и *вас* обдаёт 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).

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».

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. 24 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 Грохоловку, имение 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.

Результаты обследования текстов Чехова по сетке-вопроснику

	1. Позиция повествователя — в развернутых высказываниях (восклицаниях, афоризмах и т. п.)					2. Позиция повествователя — в отдельных словах					3. Вмешательство повествователя в ход рассказа (обращения к читателю и т. п.)				
Год	1881	1882	1883	1884	1885	1881	1882	1883	1884	1885	1881	1882	1883	1884	1885
Общее число произведений	7	28	75	43	78										
Рассказы в 3-м лице															
а) общее число	3	15	31	27	31	3	15	31	27	31	3	15	31	27	31
б) тексты, давшие положительные ответы	100%	87%	67%	15%	6%	100%	100%	80%	41%	13%	100%	80%	48%	22%	6%
Сценки															
а) общее число	3	3	31	12	40	3	3	31	12	40	3	3	31	12	40
б) тексты, давшие положительные ответы	100%	0%	19%	16%	10%	100%	66%	64%	42%	15%	33%	0%	23%	42%	10%
Рассказы от 1-го лица															
а) общее число	1	10	13	4	7	1	10	13	4	7	1	10	13	4	7
б) тексты, давшие положительные ответы	100%	80%	77%	50%	71%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	70%	61%	25%	42%

В большинстве случаев в эти годы оценка повествователя 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 формулирует 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 льяными 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 леська, 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 аллеи, фонтанчики, птички, „она“ и все такое прочее. Теща уже начинает поглядывать 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 нем обнаруживаются оценки и эмоции, исходящие от самих персонажей.

«Пусть посочувствует ему хоть кассир! Девчонка, сентиментальная 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).

«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.

¹⁴ Рассказ написан в 1882 г.: цензурное разрешение на первый номер «Зрителя» за 1883 г. датировано 31 декабря 1882 г.

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. II. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 176–178.

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).

«В восемь 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 циркульне» (в Собр. соч. – «В циркульне»), «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, катострофой 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 «Цветях запоздалых» Чехов «отдал дань <...> чистой воды сентиментализму»¹⁸.

К этому году относятся два опыта «лирического рассказа» («Осенью» и «Верб»). 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...» («Верб». – «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

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

¹⁸ Орловский Н. Забытые рассказы Антоши Чехонте // Северное сияние. 1909. № 4. С. 24.

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, 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 гостиную», «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 Ивановичу¹⁹.

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 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 затахтели 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 Варю. <...>

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. <...>

¹⁹ Это произведение не было включено Чеховым в Собрание сочинений; экземпляр с авторской правкой хранится в ЦГАЛИ (ф. 549, оп. 1, ед. хр. 69).

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 большинстве 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 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.

²⁰ Перльмуттер Л. Б. Язык и стиль рассказа «Хамелеон» как типичного образца раннего творчества Чехова // Литературная учеба. 1935. № 4. С. 74.

²¹ Там же. С. 76.

²² Там же. С. 80.

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, бутыл 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» позиции²³ повествователя, его точке зрения²⁴. 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 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 Илья – 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

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 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.

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 заняли 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 спальни <...> В прихожей уронили что-то тяжелое, раздался треск. В гостиной, около бутылок, старички вели себя не по-старчески <...> Рассказывали анекдоты, прохаживались насчет любовных походов хозяина, острили, хихикали, причем хозяин, видимо довольный, сидел, развалившись 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 множества 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 великолепны. 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 слышались голоса... Из деревенских труб повалил сизый, едкий дым. На серой колокольне показался не совсем еще проснувшийся пономарь и ударил к обедне... Слышалось 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, человек! 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 слышались 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 – 17 («Ворона», «Кухарка женится», «Горе», «Пересолил», «Заблудшие» и др.), в 1886 – 42, в 1887 – 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.

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,

²⁵ Письмо к К. К. Сараханову, 24 сентября 1888 г. // Короленко В. Г. Соч. Т. X. М., 1956. С. 100.

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 проявлениях, доступных наблюдению²⁶.

«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 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

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».

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 – 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! (Вздых.) 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 различие 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 насккивает 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 *что-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 определена. 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. Рисуете 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 писателе»²⁸.

²⁷ Кигн В. Л. Беседы о литературе // Книжки «Недели». 1891. № 1. С. 178.

²⁸ Качерец Г. Чехов. Опыт. М., 1902. С. 53–54.

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 мастерству²⁹. (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 насыщается 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 „мерсі“, 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 французенки, 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 погребка».

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.

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; ее же. 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.

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 Свойника 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 Анистья... 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, но ревут 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 лет³⁰.

Раньше внутренний мир персонажа представлял читателю или нейтральный повествователь, или сам герой своими монологами в форме прямой речи (см. гл. I, 10). К концу

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 куда 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).

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 отворит 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 такую 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 Матвеевич». – «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 поэфффектнее». Текст произведения Павла Сергеича приводится. Это – блестящая пародия Чехова на приемы уголовного рассказа «с моралью», характерного для малой прессы 80-х годов. Пародируются 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 редкостью³¹.

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 рассказах 1886–1887 годов они не кажутся критику про-

³¹ «Отрава», «Юбилей». Блестящим образцом «старой манеры» Чехова может служить «Роман с контрабасом».

³² Арсеньев К. Беллетристы последнего времени // Вестник Европы. 1887. Кн. 12. С. 775.

явлением 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 литературе³⁴. 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 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», «Счастливыч», – 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 облачается 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» («Рассказ 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.

³³ Там же.

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.

³⁵ Бялый Г. А. Чехов и «Записки охотника» // Ученые записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. Герцена. Т. 67. Л., 1948.

Сходство обнаруживается и в облике повествователя. Это рассказчик-наблюдатель тургеневского типа. Ранее такой тип рассказчика у Чехова встречался крайне редко («Последняя могижанша», отчасти «Приданое»). Теперь он преобладает³⁶. (Ср. произведения с рассказчиком прежнего типа – «Ночь перед судом», «Мой домострой».) Его повествование наполняется размышлениями, предысториями героев, развернутыми пейзажами. Рассказчик открыто 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 «многочисления». 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

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 реальных, световых пятен, 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).

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, изведенной 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, работающая 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 – срамota 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. Проведем 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 спасти 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 падшей. <...> 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 луч-

шее, 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 спасти 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 же³⁷).

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 внутренний 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.

«Пробегаю 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.

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.).

– 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 повествование³⁸. 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 размах 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

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.

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.

Текст рассказа с объективным повествованием в 1884–1887 годах распадается на четыре отчетливо различных 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 боль-

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, подошли 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».

шинстве 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 вырисовуется 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 искусство 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 противопоставляется 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 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 покой...»

Бывает так, что в темную келию постника, погруженного в молитву, вдруг нечаянно заглянет луч или сядет у окна келии птичка и запоеет 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. 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. II⁴³):

«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 жестче, вот березы и ели, вот Курск, Москва... В буфетах щи, баранина с кашей, осетрина, пиво, одним словом, не азиятина, 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, морозящий 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, кравшего казенную муку, все уважали и молились в училище о здравии его и спасении, то справедливо ли сторониться

⁴¹ Письмо к А. С. Суворину от 6 августа 1891 г.

⁴² Письмо к Д. В. Григоровичу от 12 января 1888 г.

⁴³ Деление на главы дается, как и текст, по газетному варианту.

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 девятнадцати⁴⁴ 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 кто-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 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: отмахнешь в один день сто верст и потом чувствуешь себя здоровым и свежим. А неурожай 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 «лик» 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 самой 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

⁴⁴ Имеется в виду деление на главы, сделанное Чеховым для сб. «Палата № 6» (СПб., 1893); текст дается также по этому изданию.

помещения, сообщает о своем знакомстве с персонажами, ссылается на свои предыдущие высказывания или последующее изложение⁴⁵.

«Если *вы* не боитесь ожечься о крапиву, то *пойдемте* по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и *посмотрим*, что делается внутри. Отворив первую дверь, *мы* 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 смятие 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 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 случая⁴⁶, повествователь такого типа больше никогда не появлялся. Другие опыты новых форм – «Степь» (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).

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).

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).

«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 не ясно, 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 он 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, былинку 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 интона-

ции 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 борода», – 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 впитывает 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 художественной 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 картинками, 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 допускающее 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 театр или 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, выздоровевши, 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 обещающая 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 неперменный 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 забилося 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 поделявают 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 синтаксическом целом. Тем самым устанавливается их смысловая равноценность, неиерархичность – важнейшая черта чеховского изображенного мира (см. гл. IV–V).

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.

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 желтой акацией...»

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

«<...> 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 из 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 восприя-

тие, необычен, «ненормален» для повествователя сам язык⁴⁸. (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 жеребьями, 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 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 погода 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 эмоциональные 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 про-

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).

является 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.

«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 такую 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 слова 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 удастся. 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 обликах.

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

1. Рассказ с установкой на чужую речь.

⁴⁹ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.: Прибой, 1930. С. 125.

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 общества за полгода. Человек они были богобоязненный, писание знали, достаток имели и на чужое добро не льстились, а потому общество 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 «Огнях» 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 вещи⁵⁰. Во всем остальном это совершенно рассказы 3-го типа. Об этом говорит и «литературность» характеристик и описаний, чуждых «настоящему» устному изложению⁵¹, 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, стряется 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 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

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»).

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».

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 здешней 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 запираательства 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 его 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 общестилистического 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, «задышающемся» 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 танцевала с увлечением и вальс, и польку, и кадрили, 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 нетронutom 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 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 Леонтыч 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»

⁵² Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. С. 128.

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?» («Архирей». – «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 фигурой рассказчика виден субъективист-автор, болезненно-тонко чувствующий жизненную нескладницу 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 Ивановича о невозможности жить так долго 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 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, –

⁵³ Измайлов А. Литературное обозрение // Биржевые ведомости. 1898. 28 августа. № 234.

⁵⁴ А. Б. <Богданович А. И.> Критические заметки // Мир божий. 1898. № 10. С. 9.

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 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 комитета⁵⁶.

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. Десяностые годы. М.: Наука, 1968. С. 134.

⁵⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. IX. М., 1948. С. 578–579.

«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 растрчивает и пропивает мирские, школьные, церковные деньги? Мужик. Кто украл 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.

«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).

⁵⁷ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. С. 127.

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, представляя 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. Журавлев⁵⁸, 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.).

⁵⁸ Журавлев Д. Чехов в нашей жизни // Театр. 1960. № 1. С. 40–41.

Такая поэтизация речи повествователя, естественно, 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 временного 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 передает его (героя) мысли, говорит и думает в тоне героя, глазами героя видит все происходя-

⁵⁹ Рыбникова М. А. По вопросам композиции. М., 1924. С. 49.

⁶⁰ Лежнев И. Краткость – сестра таланта // Новый мир. 1955. № 5. С. 221.

⁶¹ Громов Л. Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов. Ростов н/Д, 1958. С. 132.

⁶² Александров Б. И. Семинарий по Чехову. М., 1957. С. 151.

⁶³ Ермилов В. А. П. Чехов. М., 1959. С. 230.

щее»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 мироощущением 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 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 выплывая 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 полутьму, 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

⁶⁴ Антонов С. Я читаю рассказ. М., 1966. С. 22.

⁶⁵ Семанова М. Л. Чехов и Гоголь // Антон Павлович Чехов. Ростов н/Д, 1954. С. 165.

⁶⁶ Лежнев И. Краткость – сестра таланта. С. 219.

⁶⁷ Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М., 1958. С. 50.

⁶⁸ Белкин А. Художественное мастерство Чехова-новеллиста // Мастерство русских классиков. М., 1959. С. 205.

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, 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 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».

⁶⁹ Творчество Чехова: Сб. статей. М., 1956. С. 119.

⁷⁰ Паперный З. С. А. П. Чехов. Очерк творчества. М., 1960. С. 73.

⁷¹ Кожевникова Н. А. Об особенностях стиля Чехова (несобственно-прямая речь) // Вестник МГУ. 1963. № 2. С. 57.

⁷² Там же.

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 любит ее 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 <...> 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 занимает 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 суэта 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

⁷³ Мережковский Д. Старый вопрос по поводу нового таланта // Северный вестник. 1888. № 11. С. 79–80.

⁷⁴ Александров Б. И. Семинарий по Чехову. С. 151.

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 Ивановичем! 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 Мойсеича 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, скло-

нялась 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 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 длинными волосами и со старушечьими лицами». «Он потрогал руками подушки и одеяло, оглядел палату 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

⁷⁵ Шушковская Ф. И. «Степь» А. П. Чехова // Филологические науки. 1961. № 2. С. 100.

⁷⁶ Голубков В. В. Рассказы А. П. Чехова о детях // Творчество А. П. Чехова. М., 1956. С. 191.

⁷⁷ Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. М.; Л., 1961. С. 96.

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 „Степи“»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 Ивановича, 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, обладал бы 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 стоголовая 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

⁷⁸ Назаренко В. Как блуждают в «Степи» // Октябрь. 1963. № 8. С. 211.

⁷⁹ Аристархов <Введенский А. И.>. Журнальные отголоски // Русские ведомости. 1888. № 89.

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, – 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 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 обособляется 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. 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», «служит путеводною нитью рассказа»⁸⁷. «В огромном большинстве случаев

⁸⁰ А. П. Чехов и наш край: Сб. Ростов н/Д, 1935. С. 131.

⁸¹ <Без подписи>. Периодические издания // Русская мысль. 1888. № 4. С. 208.

⁸² Арсеньев К. Современные русские беллетристы // Вестник Европы. 1888. № 7. С. 259.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Шушковская Ф. И. «Степь» А. П. Чехова. С. 93–101.

⁸⁵ Мережковский Д. Старый вопрос по поводу нового таланта. С. 87.

⁸⁶ Арсеньев К. Современные русские беллетристы. С. 258–259.

⁸⁷ Русская мысль. 1888. № 4. С. 209.

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, постоянные 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 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 постоянных 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 вписываются 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.

⁸⁸ Аристархов <Введенский Арс.>. Журнальные отголоски // Русские ведомости. 1888. 31 марта. № 89.

⁸⁹ Биржевые ведомости. 1888. 11 марта. № 70.

⁹⁰ Кожевникова Н. А. Об особенностях стиля Чехова (несобственно-прямая речь). С. 56.

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-монологам. Как и в произведениях третьего периода (см. гл. III, 5), такие монологи не мотивированы.

Эту необычную черту сразу заметили первые 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 мирозерцания той фигуры»⁹¹.

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 выходящее“» (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: «Большой процент сокращений падает на <...> места, изображающие психологические переживания и ощущения, вызванные воздействием на героя отдельных этапов степного путешествия»⁹². «Значитель-

⁹¹ А. П. Чехов и наш край. С. 131.

⁹² Там же. С. 155.

ное место в первоначальном тексте занимали описания снов Егорушки – в третьей главе (на постоялом дворе Мойсея Мойсеича, перед появлением графини Драницкой) и в четвертой главе (в степи)»⁹³. С другой стороны, «Чехов не производит 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.

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 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 учился, 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 действует 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

⁹³ Там же. С. 158.

⁹⁴ Там же. С. 157.

⁹⁵ Чехов А. П. Письмо к М. Чеховой от 22 сентября 1894 г.

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 сталкивается 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 реальных отношений рассказчика и героев. В повествовании сталкивается и перекрещивается 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, подходит 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 Ивановичу (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 Иванович, 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 укрепились 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 воспроизводятся 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 лице. 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 лице, 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).

Ограничение прав автора-повествователя Чехов использует как тонкий художественный прием. Например, в «Невесте», выступая в первых главах во втором лице, 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 неглупый 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 лице – 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 многоплановым.

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, симфонией⁹⁷. Если не делать столь прямых ана-

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 Надеи – 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.

⁹⁷ См., например: Бицилли П. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. С. 73–74; Евнин Ф. «Счастье» (Об

логий 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», «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 самой бедною, самую старую 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 попovich 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 эконома“; 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 осуще-

одном рассказе Чехова) // Новый мир. 1954. № 7. С. 223–232.

⁹⁸ Волынский А. Л. Борьба за идеализм. Критические статьи. СПб., 1900. С. 334.

свил по отношению к стиху. «Он достиг величайшего совершенства в умении слить два элемента художественной прозы – изобразительный и 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 об единстве синтаксического 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.

⁹⁹ Катаев В. Слово о Чехове // Литературная газета. 1960. 30 января.

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.

¹⁰⁰ Тэн И. О методе критики и об истории литературы. СПб., 1896. С. 9.

«Долго, уныло задумавшись, сидел пустынный 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, покрытых ржавчиною и паутиною...» (В. А. Жуковский. «Вадим Новгородский»)¹⁰¹.

Целенаправленно информационно 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 ошибет 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 дебой печи, еще лавку, которая безногим концом своим лежит на бочонке <...> 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 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 острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом и простоволосая. Белобрысы, малопоседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее

¹⁰¹ Жуковский В. А. Проза. Пг., 1915. С. 18 (Историко-литературная библиотека под ред. Р. В. Иванова-Разумника. № 286).

¹⁰² Современник. 1849. № 1. С. 10.

¹⁰³ Даль В. И. (Казак Луганский). Повести. Рассказы. Очерки. Сказки. М.; Л.: Гослитиздат, 1961. С. 250, 253.

¹⁰⁴ Панаев И. Петербургский фельетонист // Физиология Петербурга. Ч. II. СПб., 1845. С. 240.

тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтевшая меховая кацавейка». У Федора Павловича Карамазова – об этом прямо сказано в романе – «физиономия представляла что-то резко свидетельствующее 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.

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 Рагине.

¹⁰⁵ Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 125.

«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 несколько 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 целенаправленных деталей, – сообщение о 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 жужжание мух раздаётся 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 картинками:

«...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 шутивное, настроение рассказа. Она тем более «лишняя», что ею перебиваются 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.

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*.

¹⁰⁶ Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л.: ГИХЛ, 1934. С. 43–44.

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. Подчиняется 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 сопровождается минимальным предметным антуражем. Указывается лишь самая общая расстановка действующих лиц; изображение их положения относительно окружающих предметов не подробно 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 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 Алек-

¹⁰⁷ Марлинский А. О романе Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем» // Полн. собр. соч. А. Марлинского. Ч. XI. СПб., 1840. С. 320.

сея 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.

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, надевая 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», «замечтил», «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 голосом 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.

¹⁰⁸ Ремизов А. Мартын Задека. Сонник. Париж: Оплешник, 1954. С. 12.

¹⁰⁹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. М., 1963. С. 44.

¹¹⁰ Там же. С. 201.

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*. — Положим, 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 обозначается 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.

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 неслучайными 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

¹¹¹ Сабуров А. А. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. Изд. МГУ, 1959. С. 403.

к ней и ее собою обслуживает <...>. Всюду звучит целеустремленность отбора, диктующего авторским пониманием происходящего»¹¹².

Сказать так о Чехове невозможно. В чеховской диалогической ситуации к конкретной и ясно осознаваемой читателем цели ведет не «всякая» 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 Б.». 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» застаёт свою Манюсю с куском синей материи в руках. Объясняясь в любви, он «одной рукой держал ее за руку, а другою – за синюю материю».

Сцена с поцелуем в «Ионыче» не освобождена от «неподходящих» сопутствующих подробностей – например, от городского, 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.

¹¹² Скафтымов А. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 289.

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 чеховской 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, ситуационно-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.

¹¹³ Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. Изд. 4-е. СПб., 1909. С. 238.

¹¹⁴ Волынский А. Л. Достоевский. СПб., 1906. С. 390.

В «Палате № 6» седьмая глава целиком посвящена философским размышлениям доктора. «О, зачем человек не бессмертен? – думает он. – Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение, 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 материальной 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 взглядывания 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 лебде с кашей или о горничной, «говорливой и смешливой старушке», о расходах, которые «не становятся меньше оттого, что мы часто 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» Толстого¹¹⁷, 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.

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».

¹¹⁵ Страхов Н. Критические статьи. Т. 1. Об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862–1885). Изд. 5-е. Киев, 1908. С. 195.

¹¹⁶ Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю. Н.> Очерки современной беллетристики // Московские ведомости. 1889. 14 декабря. № 345.

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 Николаев Ю. <Говоруха-Отрок Ю. Н.> Очерки современной беллетристики.

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 картинками, весьма разнообразными. Сначала размышления доктора прерывает веселая сценка с утятками, 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 потрясающий 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 бес- сильно-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 приложила 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 случайного 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 зеленым 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 чашу 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 погода 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 рефлексy 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 дитятей, 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 черные 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 пейзажа – 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, сливающимся «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 *случайности* 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 *rinse-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 *rinse-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 художествен-

¹¹⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 453.

ной 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.

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 чернеющими 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 «мороженных 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. Плещеев¹²¹; Чехов с этим соглашался¹²²). 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.

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.

¹²¹ Письмо к Чехову от 6 октября 1888 г. // Слово. Сб. М., 1914. С. 256–257.

¹²² Письмо Чехова к А. Н. Плещееву от 9 октября 1888 г.

Итак, и в чеховской характеристике героев «говорящие» подробности свободно мешаются с подробностями, в характеристическом смысле «немыми».

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 закреплению или легко угадываемому значению¹²³. 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 – зонтик¹²⁴. 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 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 произвольно вырастают 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».

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 Германа («ему

¹²³ Такие «традиционные» символы – чайка, тюрьма, которую видно из окна палаты № 6, у Чехова очень редки.

¹²⁴ Белкин А. Чудесный зонтик. Об искусстве художественной детали у Чехова // Литературная газета. 1960. 26 января.

¹²⁵ Белый А. Вишневый сад // Весы. 1904. № 2. С. 47. Д. Н. Овсянко-Куликовский называл чеховское использование символов «полусимволизмом» (Овсянко-Куликовский Д. Литературные беседы // Северный курьер. 1900. 5 мая. № 181).

¹²⁶ Homo novus <Кугель А. Р.>. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 19 октября. № 289.

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 открытого, 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 изъятия, 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 лет¹²⁷.

Эта новизна осознавалась критикой или как 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.

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).

¹²⁸ Р-ий. Смелый талант // Гражданин. 1892. 3 февраля. № 34.

¹²⁹ Ар. <Введенский А. И.> Журнальные отголоски // Русские ведомости. 1888. 3 декабря. № 333.

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).

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 нисколько не изменяется, и все это, следовательно, лишний балласт...»¹³⁰

¹³⁰ <Без подписи>. Журнальное обозрение // Еженедельное обозрение (СПб., приложение к газете «День»). 1888. Т. VIII. 27 марта. № 218. Стб. 2839.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.