

И. Э. Васильева, Т. Ю. Ильюхина, К. С. Оверина,  
О. В. Овчарская, А. Д. Степанов, А. С. Степанова, И. Н. Сухих

---

# РАННИЙ ЧЕХОВ: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ



*Коллективная монография*

Под ред. А. Д. Степанова



Нестор-История  
Санкт-Петербург  
2019

УДК 821.161.1.1  
ББК 83.3 (2Рос=Рус)  
Ч-56

Коллектив авторов:

**И. Э. Васильева, Т. Ю. Ильюхина, К. С. Оверина, О. В. Овчарская,  
А. Д. Степанов, А. С. Степанова, И. Н. Сухих**

Ответственный редактор

**А. Д. Степанов**

Рецензенты:

доктор филол. наук, проф. **А. А. Карпов** (СПбГУ)  
канд. филол. наук, проф. **Е. Н. Петухова** (СПбГЭУ)

Печатается по решению  
кафедры истории русской литературы  
Филологического факультета СПбГУ

Ч-56 Ранний Чехов: проблемы поэтики : коллективная моно-  
графия / под ред. А. Д. Степанова — СПб. : Нестор-История,  
2019. — 192 с.

ISBN 978-5-???????

В коллективной монографии предлагается анализ жанровой и жанрово-речевой системы рассказов раннего Чехова, его творческих связей с «малой прессой» 1880-х годов и ведущим юмористом эпохи Н. А. Лейкиным. Авторы доказывают пародийность рассказов Чехонте, демонстрируют его новаторство в трактовке традиционной для русской литературы темы «маленького человека», избрание им новых способов передачи человеческого восприятия. В заключение делается вывод о разноприродности писательских идентичностей Антона Чехова и Антоши Чехонте.

**УДК 821.161.1.1**  
**ББК 83.3 (2Рос=Рус)**

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В коллективной монографии предпринимается попытка концептуализировать раннее творчество А. П. Чехова 1880-х годов — период «Антоши Чехонте» — как некое смысловое и стилистическое единство. Чехов как классик мировой литературы и полноправный член так называемого «мирового канона» — это прежде всего автор поздних произведений (1894–1904 годов): четырех великих пьес и нескольких рассказов, признанных образцами «идеальной» короткой прозы. В отличие от этих шедевров, ранние рассказы практически неизвестны за пределами России (до последнего времени многие из них даже не переводились на самый распространенный — английский — язык). Юмор Чехова многими считается чисто российским явлением, а некоторыми — и сильно устаревшим.

Независимо от субъективных критических оценок можно, по-видимому, говорить об особом узнаваемом «почерке» Антоши Чехонте, отличающем его и от современников — сотрудников так называемой «малой прессы» 1880-х годов, и от тех писателей XIX века, которые вошли в канон русской литературы и читаются до сих пор. Однако это утверждение о специфике Антоши Чехонте на самом деле неочевидно. Во-первых, многие его ранние тексты писались буквально ради куска хлеба, по готовым шаблонам массовой юмористики и даже при самом пристальном анализе неотличимы от продукции Н. А. Лейкина, В. В. Билибина или И. И. Барышева-Мясницкого. Во-вторых, сам Чехов осознавал свое положение в качестве «журналиста» как временное, не рассматривал это занятие всерьез и собирался в будущем с ним расстаться. В 1883 году, уже будучи постоянным и весьма популярным автором петербургского журнала «Осколки», он писал брату: «Я газетчик, потому что много пишу, но это временно... Оным не умру. <...> Писанье, кроме дерганья, ничего не дает мне» (П 1,

70)<sup>1</sup>. Известно, что вплоть примерно до 1888 года Чехов колебался в окончательном выборе профессии, и только после успеха его «больших» вещей в «толстых» литературно-художественных журналах осознал себя писателем.

Тем не менее авторы настоящего издания полагают, что «специфика Чехонте» все-таки существует и пытаются показать ее в разных аспектах. В первой главе, написанной И. Н. Сухих, обосновывается сам тезис об Антоше Чехонте как не «предвестнике» Антона Чехова, а как неповторимом авторе со своей стилистикой и системой ценностей. Чтобы очертить границы его писательской индивидуальности, тот же автор во второй главе подробно анализирует жанровую систему молодого Чехова, показывая, как одни жанры быстро уходят на периферию его творчества и отмирают, а другие, наоборот, приобретают «чеховские» черты. В третьей главе А. Д. Степанов подходит к проблеме жанра с другой стороны, пытаясь показать, что сюжетика многих ранних чеховских произведений создается за счет трансформации не только литературных, но и смешения / смещения речевых жанров — первичных и вторичных. В четвертой главе К. С. Оверина обращается к подробной характеристике той писательской и читательской среды, в которой Чехов проработал первые семь лет своего творчества — к «малой прессе» 1880-х годов — и показывает, как менялись, сохраняя определенные константы, его творческие установки. Вопрос специфики может быть решен только в сопоставлении текстов Чехова и его современников, и в пятой главе О. В. Овчарская показывает сходства и различия между молодым Чеховым и его учителем и «крестным батькой» — Н. А. Лейкиным, на рассказах которого Чехов учился писать свои ставшие впоследствии знаменитыми сценки. Однако при этом начинающий автор был усердным читателем не только юмористики, но и серьезной литературы, в частности — И. С. Тургенева, и в шестой

---

<sup>1</sup> В данном издании все цитаты из Чехова приводятся по Полному собранию сочинений и писем в 30 т. [2], при этом цитаты из ПССиП даются в тексте работы в *круглых* скобках с указанием тома и страницы. Серия писем обозначается П. Курсив, кроме специально оговоренных случаев, принадлежит авторам глав. Все остальные (нечеховские) цитаты даются в *квадратных* скобках с указанием позиции в приложенном к каждой главе списке литературы и страницы.

главе А. С. Степанова демонстрирует, как в самых непритязательных, казалось бы, юморесках Чехонте можно обнаружить и стилизацию, и пародию самых серьезных текстов русской классической литературы. Эту тему продолжает в седьмой главе Т. Ю. Ильюхина, показывая, как молодой Чехов трактует традиционную для русской классики «гуманную» тему «маленького человека». В восьмой главе тот же автор доказывает, что Чехов искал выход из «стрекозино-осколочной» беллетристики с ее клишированными описаниями внешнего и внутреннего мира на путях синтеза тонких человеческих ощущений, что резко отличало его от большинства современников. Наконец, в девятой главе И. Э. Васильева подробно анализирует переходный между «ранним» и «поздним» Чеховым сборник «В сумерках» (1887), который принес Чехову Пушкинскую премию и надолго стал «визитной карточкой» того, что критики называли чеховскими настроениями. Исследовательница полагает, что уже в этом сборнике формируется особая — чеховская — концепция человека. В заключении коллективной монографии И. Н. Сухих возвращается к мысли о «Чехонте без Чехова» и показывает, что общепринятое отношение к истории литературы, при котором авторы второго ряда только «подготавливают пути» гениям, а раннее творчество крупного писателя рассматривается как этап на пути к формированию его зрелой поэтики — в корне неверно. Подлинно исторический подход состоит в отказе от написания истории литературы в «прогрессивном» ключе. Как говорил Мандельштам, надо помнить о том, что «автор “Бориса Годунова”, если бы и хотел, не мог повторить лицейских стихов, совершенно как теперь никто не напишет державинской оды» [1, 174]. В применении к нашему автору эту фразу можно перефразировать так: «Антон Павлович Чехов, если бы и хотел, не мог бы повторить “Жалобную книгу” или “Толстого и тонкого”, совершенно как теперь никто не напишет лейкинской сценки».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мандельштам О. Сочинения : в 2 т. Т. 2. Проза / сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. М. : Худож. лит., 1990. — 464 с.
2. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 1. М. : Наука, 1974. — 583 с.

## РАННИЙ ЧЕХОВ: ЧЕРТЫ ПИСАТЕЛЬСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

В главе обосновывается необходимость изучения поэтики раннего Чехова не только как явления, предвещающего поздние рассказы и пьесы великого писателя, но и как имеющее самостоятельную ценность художественное явление.

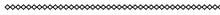
*Ключевые слова:* А. П. Чехов; Антоша Чехонте; малая пресса 1880-х годов; поэтика; индивидуальность; проза 1880-х годов.

**Igor Sukhikh**

### EARLY CHEKHOV: FEATURES OF WRITER'S INDIVIDUALITY

The chapter justifies the necessity of Chekhov's poetics' exploration not only as a phenomenon, which foreshadows late stories and plays of the great writer, but also as a phenomenon, having a value in itself.

*Keywords:* Anton Chekhov, Antosha Chekhonte; small press of 1880s; poetics; individuality; prose of 1880s.



Путь к изучению сложной поэтики позднего Чехова лежит во многом через толщу пока что мало освоенного исследователями «стрекозино-осколочного» материала. В этой главе мы попробуем посмотреть на него под специфическим углом зрения: нас будет интересовать не столько движение «от Чехонте к Чехову», сколько черты писательской индивидуальности Чехова, которые просматриваются уже в рассказах Антоши Чехонте, — не то, что менялось, а то, что, появившись, в значительной степени оставалось неизменным.

Данную проблему много лет назад глубоко и принципиально поставил А. Роскин: «Внутренняя близость, неотделимость творчества Антоши Чехонте и Антона Чехова теперь уже (написано в 1940 г. — И. С.) очевидна. Но если связь настроений и идей приблизительно прослежена, то связь искусства, мастерства прослежена еще далеко

не достаточно. Все еще кажется, будто бы искусство Чехова заменило умение Антоши Чехонте. Многие элементы чеховской поэзии представляются каким-то чудом, внезапно в знаменательные для Чехова 1885–1886 годы появившимся на месте чеховского остроумия. Можно с уверенностью сказать, что будущие исследования покажут глубокую связь литературных приемов Антоши Чехонте с самыми важными, основными элементами стиля Антона Чехова. Более того: исследования эти покажут, что новаторство Чехова в значительной мере определено «юмористическим происхождением» Чехова» [11, 83–84].

Действительно, чаще всего творчество Чехова рассматривается в аспекте «литературной революции», пришедшейся на 1885–1888 гг. Конечно, значения этого «переходного периода» нельзя недооценивать. Но на творчество Чехова важно взглянуть и по-иному — в аспекте «литературной эволюции», тесно скрепляющей годы 1880–1904, в аспекте того пути как позиции, о котором шла речь ранее. «Антоша Чехонте и Чехов — разные имена, но это один художник», — точно сказал З. С. Паперный [8, 63].

Такой угол зрения, вероятно, тоже несколько односторонен, но он может оказаться чрезвычайно продуктивным.

Принцип противопоставления Чехонте и Чехова глубоко вошел в сознание исследователей, проявляясь в самых неожиданных ракурсах. В 1968 г., когда готовилось академическое собрание сочинений Чехова, почтенный К. И. Чуковский с юной страстностью выступил против неправильных, с его точки зрения, композиционных принципов будущего издания: «...хронологический порядок в данном случае оказывается фикцией, мифом. Ставить все ранние произведения Чехова в одну шеренгу, независимо от их дальнейшей судьбы, — это все равно, что ставить двухмесячных младенцев рядом с двадцатилетними здоровенными парнями и уверять, что у них одинаковый рост» [16]<sup>2</sup>.

Все-таки, в соответствии с академической традицией, чеховские тексты были расположены в хронологическом порядке. И работа над собранием сочинений привела текстологов к выводам, прямо противоположным привычным, как оказалось, предрассудкам. «Полный

---

<sup>2</sup> См. также [2].

свод печатных вариантов создает ясную картину авторских переделок ранних текстов для сборников и затем для собрания сочинений. Далеко не всегда эти переделки были существенными (см. «Смерть чиновника», «Дочь Альбиона»), — писал А. П. Чудаков в примечаниях ко второму тому (2, 471). «Возвращаясь к работе над многими своими произведениями при их переиздании, Чехов редко разрушал их структурную целостность, — обобщает свои наблюдения Э. А. Полоцкая, принимавшая активное участие в издании академического собрания. — За все двадцать пять лет своей литературной деятельности и три последних в том числе года напряженного редактирования своих сочинений Чехов создал лишь несколько произведений, имеющих «другие редакции», то есть измененных не только стилистически... Эта относительная устойчивость замыслов Чехова в идейно-композиционном отношении... явление для русской литературы необычное» [11, 315]. Работа над ранними текстами для марковского собрания сочинений шла в основном над стилистикой. Предметный, сюжетно-композиционный и персонажный уровни произведения чаще всего оставались неизменными. Это и позволяет при анализе «верхних» уровней художественного текста использовать чеховские варианты середины 90-х годов, лишь в необходимых случаях обращаясь к первоначальным текстам. Так, собственно, и поступали многие исследователи, без особых оговорок цитируя чеховские переработки 90-х годов и тем самым практически оспаривая концепцию жесткого противопоставления Чехонте и Чехова. Предпочтение ранним редакциям отдано систематически, вероятно, лишь в первой части «Поэтики Чехова» А. П. Чудакова [13], посвященной проблеме повествования. В следующих главах книги А. П. Чудаков тоже обращается к отредактированным вариантам, переходя к синхронному рассмотрению материала.

\*\*\*

«Я был сначала поражен Вашей неиспорченностью, потому что не знал школы хуже той, которую Вы проходили в «Новом времени», «Осколках» и проч.», — написал Н. К. Михайловский Чехову, прочитав «Степь» [10, 378]. Сам Чехов склонен был иногда соглашаться с критиком, чему пример хотя бы приведенное выше письмо к брату или сходные признания такого рода. Как человека, «пишущего

юмористическую дребедень», определяет себя Чехов в 1884 г. в письме к Лейкину (П 1, 109). «Как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, нимало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом...» — сказано в знаменитом исповедальном письме Григоровичу (П 1, 218). Однако были у Чехова и другие оценки этой эпохи (см. хотя бы приведенное письмо к В. Билибину). Самооценки в таких случаях важны, впрочем, лишь в соотнесении с анализом, рассмотрением конкретного материала, как подтверждение или корректировка порученных выводов.

Чеховеды же чаще всего обращали внимание на одну сторону намеченной дилеммы. Противопоставление Чехонте и Чехова дополнялось жестким противопоставлением писателя его литературному окружению. Лишь в последнее время наметился более конструктивный подход к проблеме. Было показано, что «случайность» чеховского выбора тем, интерес к «среднему человеку», фрагментарность и «сценочность» повествования, поэтика жанров «мелочишки» и «рассказа-сценки» характерны для многих чеховских современников, они лишь по-особому трансформировались в художественной системе Чехова [3; 14; 15]. Представляется, однако, что проблема может быть еще более укрупнена. Уникальность положения Чехова в ряду русских классиков во многом связана с его особым путем в этот ряд.

У Чехова были свои прямые учителя и предшественники. Рядом с литературой, исключительно сосредоточенной на острых вопросах социально-политической борьбы, существовала и другая литература, развившаяся вне узкого круга интеллигентских традиций. Она жила крепкой связью с провинциальной, захолустной Россией — с миром, который многие писатели обходили. Она ничего явно не проповедовала, ничему прямо не учила, а только подробно и ярко рассказывала о русской жизни — о людях всяких сословий и профессий, занятых своими бытовыми делами. Здесь не было ни Рудиных, ни Базаровых, ни Раскольниковых, ни Рахметовых. Здесь не было даже резко поставленных общественных вопросов. Эта литература казалась лишенной определенного направления, высоких идей и «устоев». За это ее нередко осуждали и даже третировали, отводя ей «второстепенное» место. Она пробовала иной раз выступить с самозащитой, но без успеха. Между тем у этой литературы

были свои несомненные органические права на существование и развитие. Россию надо было показывать не только вглубь, но и вширь, со всеми особенностями ее национальной жизни, ее быта и природы. Надо было не только решать вопросы, по и собирать материал для правильной их постановки; надо было изучать Россию всесторонне, во всем ее своеобразии, во всех вариантах ее сословного, профессионального и умственного бытия. Эта «второстепенная» литература была представлена именами Писемского и Лескова. Литературное происхождение Чехова в самом основном и главном идет от них [17, 357].

Это глубокое суждение Б. М. Эйхенбаума из статьи, написанной еще в 1944 г., необходимо было привести полностью. Возможно, могут быть оспорены имена Писемского и Лескова (уже первая пьеса показывает, что Чехов идет не только от них), нуждаются в конкретизации слова о «захолустной и провинциальной России» (к проблеме чеховского хронотопа мы еще обратимся), по основное и главное — особый путь Чехова («пришел в литературу со стороны», из рядов «второстепенной» литературы) — отмечено Б. М. Эйхенбаумом точно.

В общетеоретическом плане интересующую нас проблему сравнительно недавно четко обозначил Ю. М. Лотман, напомнив о важности для характеристики литературного процесса оппозиции «верх»/«низ»: «“Вершинная” и “массовая” литература каждая в отдельности могут приобретать в конкретных исторических условиях самые различные значения — социальные, эстетические или общефилософские. Постоянна лишь их функциональная противопоставленность» [5, 28]. Далее отмечено: «Понятие массовой литературы — понятие социологическое (в терминах семиотики — «прагматическое»). Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие это в первую очередь определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов» [5, 30].

Представляется, что противопоставление «высокой» и «массовой» литературы важно для понимания не только раннего Чехова. Напряженное столкновение оценок и мнений, сопровождающее творчество писателя в 90-е годы, когда он попал в орбиту большой критики, было связано как раз с тем, что какие-то свойства массовой

литературы, той литературной среды, с которой писатель был генетически связан, оказались спроецированными на уровень литературы вершинной, стали «литературным фактом».

С Чеховым чаще всего боролись не с самим по себе, не как с личностью, а как с *явлением*, с тем, что его маленькие рассказы и повести неожиданно спутали привычную литературную иерархию, что писатель вдруг занял «место не по чину». Вряд ли Михайловского или Скабичевского всерьез мог заинтересовать вопрос: «Есть ли идеалы у Лейкина или Билибина?». «К второстепенным и третьестепенным деятелям искусств, не выказывающим никаких особых претензий, было бы бесполезно и несправедливо обращаться с такими требованиями, какие мы привыкли предъявлять серьезным художникам... Руководящей идеи было бы напрасно искать у г. Лейкина... Какая уж тут «идея», когда надо работать каждый день», — небрежно отмахнулся ведущий народнический журнал от будущего чеховского «крестного батьки» в 1879 г.<sup>3</sup> Это был такой уровень литературного процесса, на который серьезная критика и публика чаще всего почти не обращали внимания, уровень со своими нормами, критериями, ценностями — и со своими читателями тоже. Тургенева здесь замещали, скажем, Бибиков или Баранцевич: «Иногда бывает: идешь мимо буфета III класса, видишь холодную, давно жаренную рыбу и равнодушно думаешь: кому нужна эта неаппетитная рыба? Между тем, несомненно, рыба эта нужна и ее едят, и есть люди, которые находят ее вкусной. То же самое можно сказать о произведениях Баранцевича. Это буржуазный писатель, пишущий для чистой публики, ездящей в III классе. Для этой публики Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны, немножко чужды и неудобоваримы», — напишет Чехов в 1894 г. (П 5, 311), и здесь за вполне понятной легкой иронией виден точный «социологический» анализ ситуации: есть тип восприятия, для которого и Баранцевич — Тургенев. В роли Щедрина на этом уровне мог выступать тот же Лейкин: современник вспоминал о беседе с гостинодворским приказчиком, который увлеченно читал Лейкина, объявляя его «первоклассным сатириком», а о существовании Щедрина даже не слышал.

---

<sup>3</sup> Автором этой неподписанной рецензии в «Отечественных записках» (1879. № 6. С. 192, 195) считают Михайловского или Протопопова. См.: [1, 488–489].

Не принимая всерьез Лейкина, Михайловский в то же время чутко отреагировал на сдвиг литературной репутации не только Чехова, но и Лескова. В середине 90-х годов он и его пытается «поставить на место», доказывая, что Лесков — «безмерный писатель», «по преимуществу рассказчик анекдотов» и не достоин стоять в одном ряду с Тургеневым или Толстым, хотя писатель он, в общем, неплохой [6, 635]. Так что ассоциация Лесков — Чехов возникла у Б. М. Эйхенбаума не случайно. Они объединялись в литературном сознании эпохи и по признаку «вторичности, претендующей на большее», таланта, ведущего себя не по правилам.

Каковы же были правила той литературной среды, в которой начинается Чехов? (Нас интересует не фактографический — описание такого рода предпринимались неоднократно, — а общекультурный аспект проблемы<sup>4</sup>.)

Проблема отношения слова и предмета, который оно описывает, охватывает, относится к числу «вечных». Особенно остро она встает в литературе романтизма.

Что наш язык земной пред дивною природой?..  
Но лъзя ли в мертвое живое передать?  
Кто мог создание в словах пересоздать?  
Невыразимое подвластно ль выраженью?..

Ответ на эти риторические вопросы из «Невыразимого» Жуковского предрешен: «И лишь молчание понятно говорит». «Мысль изреченная есть ложь», — словно подхватывает Тютчев.

Реалистическое искусство сглаживает эту иррациональную границу между мыслью и миром, борется за завоевание словом разнообразнейших аспектов действительности. «... Я вынес убеждение, — пишет Некрасов Толстому в 1857 г., — что нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно для другого, и всегда досадую, когда встречаю фразу: нет слов выразить и т. п. Вздор! Слово всегда есть, да ум наш ленив.. » [7, 335]

---

<sup>4</sup> Поскольку понятие «массовая литература» исторически изменчиво, мы ориентируемся на ее принципы, характерные для 1880-х годов, оставляя в стороне вопрос относительно иных литературных эпох.

Но проблема не исчезает, она лишь возникает в другом аспекте. «Ум ленив» — и значит нужны серьезные усилия, чтобы найти необходимые слова. «Муки слова» приобретают земной характер, но не устраняются из творческого процесса, более того — остаются одной из главных его составляющих.

«Сейчас я лежал за лагерем. Чудная ночь! Луна только что выбиралась из-за бугра и освещала две маленькие, тонкие, низкие тучки; за мной свистел свою заунывную, непрерывную песню сверчок; вдали слышна лягушка, и около аула то раздается крик татар, то лай собаки; и опять все затихнет, и опять слышен один только свист сверчка, и катится легонькая, прозрачная тучка мимо дальних и ближних звезд». Прекрасное пластическое описание. Но создавший его в дневнике начинающий Толстой (за несколько лет до некрасовского письма) продолжает: «Я думал: пойду опишу я, что вижу. Но как написать. Это. Надо пойти, сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составят слова, слова — фразы; но разве можно передать чувство. Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно» [12, 65].

Для массовой литературы эта так остро осознающаяся на уровне литературы высокой проблема словно не существует. Бог здесь — «сюжет», «тема». Слово же — нейтральная среда для передачи темы, фабулы, оно «прозрачно» и не удостаивается специальной эстетической активности, художественной обработки. Ранний Чехов — полностью в этой традиции. Он ищет «сюжеты», а не слова. Сюжеты просит Чехов у знакомых, сюжеты предлагает ему Билибин, на трудности выдумывания сюжетов жалуется в письме Чехову даже неутомимый Лейкин. Предполагается, что найденный сюжет будет выражен в слове совершенно адекватно. Между словом и предметом нет никакого зазора.

И такая эстетическая установка остается характерной для всего творческого пути Чехова. Его письма молодым писателям наполнены стилистическими замечаниями, но никогда в них не возникает и тени толстовского сомнения о неадекватности слова и мира. Для Чехова (к этой теме еще придется обратиться) есть непознанные аспекты, стороны действительности, но нет невыразимых. Все познанное так или иначе может быть рассказано.

Но как рассказать «тему» или «сюжет»? Репертуар массовой беллетристики довольно четко расщепляется на два типа. Она использует либо исключительную, эксцентрическую фабулу (в пределе — детектив или роман приключений), либо, напротив, фабулы предельно распространенные, «затертые», воспринимающиеся как натуралистический набросок с натуры.

Причем важно, что эксцентрическая фабула реализуется преимущественно в больших формах, требующих и даже диктующих подробное, развернутое описание мира *иного*, неизвестного читателю. В воспроизведении хронотопа здесь господствует принцип детальности и обстоятельности. Чехов иронически воспроизводил структуру такого романа в одном из «Осколков московской жизни»: «Есть и были на свете страшные штуки, начиная с Полифема и кончая либеральными околоточными, но таких страшилищ (я говорю о романах, какими угощают теперь публику наши московские бумагопожиратели вроде Злых духов, Домино всех цветов и проч.) еще никогда не было... Читаешь и оторопь берет... Убийства, людоедства, миллионные проигрыши, привидения, лжеграфы, развалины замков, совы, скелеты, сомнамбулы и... черт знает, чего только нет в этих раздражениях пленной и хмельной мысли!» (16, 131). С практикой жанра, несомненно, как-то связаны «Ненужная победа» и «Драма на охоте», эстетическая природа которых, впрочем, и до сих пор не вполне ясна (что здесь преобладает: пародия или стилизация?).

На противоположном полюсе — большая часть «осколочной» беллетристики. Неоднократно писали о сезонной тематике рассказов Чехова и его современников, о привычности героев и ситуаций и т. п. Действительно, все содержание «осколочной» продукции легко выстраивается в некий годовой цикл, связанный с образом жизни городского обывателя: среднего интеллигента, грамотного купца, студента, врача, чиновника. «По методу движения по часовой стрелке сделано большинство ранних произведений писателя. Жизнеописание дня: утро — полдень — сумерки — ночь. Биография года: весна — лето — осень — зима. Чаше более дробное календарное распределение сюжета. Первые свои уроки юмореска берет именно у отрывного календаря. Календарный листок, страницу в периодике года каждое утро отрывают, взглядывая на нее: дата — время года — восход и заход солнца, фазы луны — имя очередного святого — меню

обеда — анекдот и афоризм» [4, 488]. Не открытие, а *узнавание, напоминание* — принцип этой литературы. Фабулы такого типа строятся на предельной узнаваемости мира произведения, проекции его на определенный тип читателя. «Рисунок этот имел большой успех в Петербурге, но только в Петербурге, да, пожалуй, еще в Киеве, так как Сетовы из Киева... Вот эта карикатура будет иметь также только местный интерес, а для Москвы и провинции останется непонятна», — повествует Лейкин Чехову о делах «осколочных» в области живописной [9, 137]. Но тот же принцип господствует и в фельетонах, и в «чистой» беллетристике. Рассказ идет о самом читателе или о его соседе. «Прямое обращение к читателю — черта отмирающая в чеховском повествовании в первую очередь... Этот вид после 1887 г. исчезает совершенно», — отмечает А. П. Чудаков [13, 24]. Однако дело не только в прямом обращении, оно — следствие более общей эстетической позиции: кругозор читателя учитывается постоянно: повествователь, герой и читатель находятся в одном мире, служат в соседних департаментах, сидят рядом в театре, поблизости нанимают дачи и т. д. В таком случае любой намек, любое воссоздание ситуации опирается на *подкрепляющий контекст*: собственный опыт воспринимающего. Описание при этом может быть предельно кратким, информационным, «сценарным», ибо дает то, что и так У каждого перед глазами. Поэтому многие ранние чеховские тексты однотипны: экспозиция в них сводится к одной фразе, после которой сразу же начинается развертывание фабулы, того «нового», которое вышивается по канве «данного».

Двадцать лет собирался директор З.-Б.-Х. железной дороги сесть за свой письменный стол и наконец, два дня тому назад, собрался (2, 56).

На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий (2, 250).

На обывательской тройке, проселочными путями, соблюдая строжайшее инкогнито, спешил Петр Павлович Посудин в уездный городишко N.. куда бывало его полученное им анонимное письмо (4, 254).

Федор Лукич Сысоев, учитель фабричной школы, содержимой за счет «Мануфактуры Куликина сыновья», готовился к торжественному обеду (5, 216).

Примеры такого рода можно приводить очень долго.

Дальше может последовать трагедия, или водевиль, или просто бытовой эпизод, но начинаются они все в одном и том же знакомом, «своем» мире.

Такая позиция — общение повествователя и читателя «на равных» — внутренне противоречива. Она может привести к принципу «Чего изволите?», к заискиванию перед читателем («лейкинский вариант»). Но в ней можно увидеть и другое: доверие к читателю, расчет на его активность и нравственную чуткость, на его своеобразное «сотворчество», о чем впоследствии неоднократно будет говорить Чехов.

Таким образом, поздние чеховские принципы краткости и простоты языка, сплошной «сюжетности» жизни, особой позиции читателя в мире произведения, т. е. отношение к слову и отношение к миру, можно рассматривать как трансформацию, функциональное переосмысление и использование некоторых свойств массовой литературы, в рамках которой начинает Антоша Чехонте. А. Роскин был прав в своих предположениях: Антон Павлович Чехов здесь многим обязан Антоше Чехонте.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Боград В.Э. Журнал «Отечественные записки», 1868–1884: указатель содержания. М. : Книга, 1971. — 734 с.
2. Зильберштейн И. Так ли надо издавать Чехова? // Правда. 1967. 23 августа.
3. Катаев В. Б. Чехов и его литературное окружение // Спутники Чехова. М. : Изд-во Московского ун-та, 1982. С. 5–47.
4. Кржижановский С. Чехонте и Чехов // А. П. Чехов: pro et contra: личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX в. (1914–1960) / ред. И. Н. Сухих. — СПб. : Изд-во РХГИ, 2010. С. 487–511.
5. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. Таллинн : Александр, 1992. С. 203–216.
6. Михайловский Н. К. Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 8. СПб. : 1914.
7. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. : в 12 т. Т. 10. М. : ГИХЛ, 1951. — 456 с.
8. Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М. : Советский писатель, 1976. — 391 с.

9. Переписка А. П. Чехова : в 3 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 1. М. : Специализир. изд.-торговое предприятие «Наследие», 1996.
10. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: Движение художественной мысли. М. : Советский писатель, 1979. — 340 с.
11. Роскин А. И. А. П. Чехов: Статьи и очерки. М. : Гослитиздат, 1959. — 432 с.
12. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. Т. 46: Дневник, 1847–1854. М.; Л. : Гос. изд-во, 1934. — XXIV, 574 с.
13. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. : Наука, 1971. — 291 с.
14. Чудаков А. П. Истоки чеховского сюжетного новаторства // Русская литература. 1983. № 3. С. 97–111.
15. Чудаков А. П. Об эволюции предметной изобразительности в русской литературе (от Гоголя к Чехову) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 6. С. 467–480.
16. Чуковский К. Как же издавать Чехова? // Правда. 1968. 11 июля.
17. Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. ст. / сост. и подгот. текста И. Ямпольского; вступ. ст. Г. Бялого. Л. : Худож. лит., 1969. — 504 с..

## ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА РАННЕГО ЧЕХОВА

В главе предлагается модель системы прозаических жанров раннего Чехова, от подписи к рисунку в юмористическом журнале до наиболее популярного жанра «сценки», исследуются их структура и художественные функции.

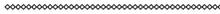
*Ключевые слова:* А. П. Чехов; Антоша Чехонте; жанры; проза 1880-х годов; юмор; жанр сценки.

Igor Sukhikh

### SYSTEM OF YOUNG CHEKHOV'S GENRES

The chapter offers a model of young Chekhov's system of prosaic genres, from captions to the humoristic magazines' drawings up to the most popular "small scene" genre, exploring their structure and artistic functions.

*Keywords:* Anton Chekhov, Antosha Chekhonte; genres; prose of 1880s; humor; "small scene" genre.



Отдельные жанры массовой литературы, представленные в чеховском творчестве, изучены весьма обстоятельно. «Мелочишка», сценка, пародия, юмористический рассказ, лирический рассказ второй половины 1880-х годов, наконец, фельетонный роман, о котором заходит речь в связи с «Драмой на охоте», – такова привычная жанровая типология. Материал о каждом из этих жанров включен в качестве особых разделов в темник чеховского семинария, составленный Б. И. Александровым [2, 70–102]. Так что задача в данном случае заключается не в очередном их конкретном описании и не в открытии каких-то новых жанровых образований, а в попытке систематизации уже обследованного материала и выявлении его внутреннего ядра, исходного принципа жанровой системы и его преломления у Чехова. С систематизацией как раз и возникает много проблем, и потому в семинарии Александрова наряду с упомянутыми присутствуют

и такие (жанровые? тематические? проблемные?) типы, как романтические рассказы, «степные» рассказы, «толстовские» рассказы, рассказы о детях и т. п., в значительной степени «размывающие» жанровую классификацию.

Прежде всего, очевидно *существование, наличие* такой *системы* в массовой беллетристике. Рассказ-сценка и повествовательный юмористический рассказ не «плавают» в море жанрово аморфных текстов. Таких «плавающих», жанрово неопределенных произведений в массовой беллетристике практически нет. Точнее, они — либо следствие дилетантства, ученичества, недостатка мастерства («Вода, вода, вода... да и та заимствованная, пережеванная из чужого», — пишет Лейкин о рассказах одного из сотрудников «Осколков» [19, 138]), либо же результат сознательного нарушения «правил» жанровой «игры» (частый для Чехова случай). Но чтобы нарушить границы, надо было сначала их освоить и осознать.

В самом низу «осколочной» жанровой системы — подпись к рисунку (или тема для него). Чеховские образцы такого рода помещены в конце третьего тома академического собрания сочинений. «Теперь о темах для рисунков. Тут прежде всего мне нужно сознаться, что я очень туп для выдумывания острых подписей. Хоть зарежьте меня, а я Вам ничего умного не придумаю. Все те подписи, что я Вам раньше присылал, были достоянием не минуты, а всех прожитых мною веков», — жаловался Чехов Лейкину в 1884 г. [19, 141]. Действительно, это один из самых немногочисленных чеховских жанров: известно всего около Двух десятков подписей к отдельным рисункам и графическим циклам. Возможно, сложность жанра для Чехова была в том, что текст имеет здесь чисто функциональное значение и часто непонятен без рисунка, он существует лишь как пояснение, расшифровка его. Перед нами не литературный, собственно, а синтетический графически-словесный образ, своеобразный комикс 1880-х годов.

«Ваш билет! Кому говорят! Ваш билет!» — такие фразы помещены в пятом номере «Осколков» за 1883 года с подписью «Тема А. Чехонте» под заглавием «Вагонное освещение». Они совершенно непонятны без рисунка А. Лебедева: на нем кондуктор со свечой в темном вагонном купе дергает за рукав висящее на стене пальто (3,454). Через несколько номеров в том же году — другая чеховская тема: «А еще дворники смеют утверждать, что у меня нет вида!» (3, 459).

На рисунке Н. Богданова молодая женщина смотрит в зеркало. Каламбурная игра омонимом «вид» (вид на жительство и наружность) становится ясной только из соотношения рисунка и текста.

Однако среди чеховских тем есть и другие, разрывающие связь с рисунком и приобретающие уже самостоятельное значение, скажем, «На вечеринке»: ««Виноват-с, позвольте пройти, ваше превосходительство!...» — «Вы ошибаетесь: я не «ваше превосходительство». — Так чего же вы в дверях-то остановились? Проходите...» (3, 456). В таких случаях функционален уже рисунок, подпись может существовать и отдельно от него, фактически «выпадая» в иной жанр — «мелочишки».

«Мелочишка» — острота, афоризм, короткий диалог, анекдот — едва ли не самая распространенная форма массовой литературы «осколочного» типа. Это некий прозаический аналог стихотворной эпиграммы. Жанр обладал такими необходимыми свойствами массовой литературы, как краткость, неприязательность, включенность в конкретную ситуацию, юмористический характер. Он имел не только свои законы, но и своих кумиров, например — В. Билибина [28, 20–38; 12, 17–24].

Однако взятые сами по себе, отдельная острота, афоризм, анекдот слишком случайны, фрагментарны и — что тоже немаловажно — слишком одиноки на журнальной полосе. Поэтому привычным приемом массовой беллетристики была циклизация, чаще всего — тематическая. Так возникали, уже вторичные, жанры, составленные, как из кирпичиков, из простейших элементов: календари, объявления, мысли, задачи, дневники, библиография и т. д., и т. п. Такой текст можно было продолжать долго, из номера в номер, пока остроумие и изобретательность автора не истощатся. Жанр «мелочишки» в разных ее видах очень распространен у раннего Чехова. «Каникулярные работы институтки Наденьки N», «Контора объявлений Антоши Ч.», «Задачи сумасшедшего математика», «Комические рекламы и объявления», «Календарь Будильника», «Философские определения жизни», «И то, и се», «Гадальщики и гадальщицы» — таковы примеры только из первого тома собрания сочинений, куда вошли произведения 1880–1882 гг. Но знаменитая «Жалобная книга» (1884) и менее известная «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882) построены уже по-другому. Отдельные остроты и фразы здесь не просто

соположены друг другу тематически, но вступают во внутреннюю взаимосвязь, образуя фабульное движение (правда, довольно свободное). За коротенькими записями возникают лица персонажей, «мелочишка» фактически перерастает в сценку<sup>5</sup>.

Структура чеховской сценки в ее сходствах и отличиях от литературной продукции эпохи исследовалась неоднократно. Сценка похожа на стоп-кадр, мгновенную зарисовку с натуры. Основное содержание сценки — диалог или разговор с участием нескольких человек. Поэтому вступления сведены к минимуму, они — кратчайший переход к основному, к диалогу» [12, 12]. Сценка — самый, вероятно, распространенный и, безусловно, самый известный жанр Чехова 1880-х годов. Достаточно вспомнить «Хирургию» и «Смерть чиновника», «Радость», «Хамелеона», «Налима» и многое другое. Однако он непроспективен в творческой эволюции Чехова, постепенно исчезая к концу 1880-х годов.

Включение в рассказ развернутых пейзажных и портретных характеристик, авторского психологического анализа, словом, создание в тексте не только плана действия, но и *плана повествования*, — таковы признаки еще одного жанра, который обычно называют бытовым рассказом, новеллой, коротким юмористическим рассказом и т. п. При этом, как представляется, не следует проводить резкую границу между юмористическими рассказами первой половины десятилетия и так называемыми «лирическими рассказами» второй половины 1880-х годов. Юмор, лиризм — это архитектурные формы, способы авторского освещения сюжета, которые могут быть реализованы в сходных композиционных построениях<sup>6</sup>. Поэтому и юмористические, и лирико-драматические, и даже пародийные формы можно рассматривать как разновидности чеховского повествовательного рассказа (введем это несколько неуклюжее обозначение вместо так раздражавшего Чехова понятия «новелла»). Причем архитектурные формы юмора и лирики не сменяют друг друга, а сосуществуют. Чехов вовсе не движется от смеха к «серьезу», а показывает их как разные стороны одной и той же реальности. Легенда

<sup>5</sup> См [10]. Свободное фантазирование по поводу героев «Жалобной книги» занимает в этой статье шесть страниц, в пять раз больше, чем сам рассказ.

<sup>6</sup> О различии композиционных и архитектурных форм см.: [3, 19–22].

о беззаботном юмористе еще жива, хотя давно оспорена. «Чехов беззаботным, жизнерадостным юмористом, в настоящем смысле слова, никогда не был... Двух Чеховых не существует, а есть только один Чехов, с первых дней вдумчивый и глубоко серьезный наблюдатель человеческой жизни, неизменно преображающий ее то лиризмом, то юмором своего художнического восприятия», — писала Л. Мышкова еще в конце 20-х годов [17, 78–79].

Есть основания предполагать, что с самого начала творческого пути *эмоциональная контрастность* изображаемого (не забудем, что она характерна и для первой драмы) была результатом сознательного авторского выбора, художественного эксперимента, о котором знал только сам Чехов, ибо вряд ли читатели-современники сопоставляли и сравнивали тексты, появляющиеся под разными псевдонимами в бесчисленных юмористических изданиях. Когда же они выстроились в единый хронологический ряд в собрании сочинений, малозаметное стало наглядным и очевидным. Можно даже назвать более десятка своеобразных рассказов-дублетов, в которых сходная тема, сюжет, мотив «оркеструются», развиваются в разных социальных, психологических, а главное — эмоциональных аспектах.

Рассказ «В море» появился в журнале «Мирской толк» в октябре 1883 года. Когда позднее, в 1903 г., он был перепечатан в альманахе «Северные цветы» в несколько измененной редакции, критики дружно обвинили Чехова в подражании Мопассану (см. 2, 532). В контексте же раннего творчества он может быть воспринят (и часто воспринимается) как тяготение Чехова к мелодраме, к сложным характерам и безудержным разрушительным страстям. Действие происходит на пароходе под названием «Принц Гамлет». Молодой пастор в первую же брачную ночь продает свою красавицу-жену старику-англичанину «с рыжим антипатичным лицом». Торг идет прямо в спальне, англичанин на глазах у женщины отсчитывает деньги и запирает за мужем дверь. И такая низость человеческая поражает даже наблюдающих за сценой матросов, отца и сына, считающих, что «матрос развратнее животного, которое подвластно инстинкту» (все эти клокочущие страсти, бездны души человеческой даны на фоне страшной бури, тьмы, волн).

Практически одновременно был написан другой рассказ, «Начальник станции» (он был напечатан в «Осколках» в начале ноября

1883 года). В собрании сочинений он стоит сразу после рассказа «В море». Место действия здесь — не экзотический пароход «Принц Гамлет», а станция Дребезги, где случается «маленький скандал», в результате которого начальник станции Степан Степанович Шептунов «потерял свою новую фуражку и веру в человечество» (2, 272). Скандал этот заключается в том, что во время ночного свидания начальника с женой управляющего из соседнего имения Марьей Ильиничной появляется ее муж, Назар Кузьмич Куцапетов. Шептунов обращается в бегство, «объятый паническим ужасом», едва не попадает под поезд, Куцапетов все-таки догоняет его и... вместо ожидаемой расправы произносит такой монолог: «Ведь я к вам по делу шел, благодетель! Я и бежал за вами, чтобы о деле поговорить... Дело важное-с... Маша моя говорила мне, что вы из-за удовольствия изволите с ней путаться. Я касательно этого ничего-с, потому что мне от Марьи Ильинишны приходится в общем сюжете кукиш с маслом, но ежели рассуждать по справедливости, то соблаговолите со мной договор сделать, потому что я муж, глава все-таки... по писанию. Князь Михайла Дмитрич, когда с ней путались, мне в месяц две четвертные выдавали. А вы сколько пожалуете? Уговор лучше денег... С вас я четвертную возьму... И потом-с, хотел попросить у вас, нет ли у вас местечка моему племяннику...» (2, 274-275). Однако предложение остается без ответа: «Шептунов, ничего не слыша и не видя, кое-как доплелся до станции Л повалился в постель. . . Ему и до сих пор известно» (2, 275).

Главные мотивы обоих рассказов оказываются сходными, но поданы они в разном эмоциональном ключе. В рассказе «В море» — сильные страсти, роковые обстоятельства, контраст безмерной низости пастора и англичанина и — в конечном счете — благородства душ «развратных» матросов. Начатый как анекдот (матросы бросают жребий, кому подглядывать за новобрачными), рассказ завершается мелодраматически. В «Начальнике станции» движение эмоции противоположно: заявленная в начале красота и поэзия («Давай, Маша, глядеть на путь... Кто из нас первый увидит огни поезда, тот, значит, дольше любить будет... Давай глядеть...») превращается в фарс, персонажи стоят друг друга. Начатый лирически, рассказ заканчивается как анекдот. И это заставляет видеть в форсированно-драматической манере «В море» тоже некую скрытую иронию.

В сходные отношения вступают рассказы «Злой мальчик» (первоначальное заглавие «Скверный мальчик» — 1883) и «Зиночка» (1887). В первом рассказе влюбленные друг в друга молодые люди целуются, этот поцелуй видит маленький брат девушки и, угрожая все рассказать мамаше, шантажирует влюбленных целое лето, следя за ними, требуя бесчисленные подарки. Уже осенью герой, Лапкин, делает предложение и...: «Получивши согласие, Лапкин побегал в сад и принялся искать Колю. Найдя его, он взревел и схватил его за ухо. За другое ухо схватила Анна Семеновна, тоже искавшая и нашедшая Колю... Нужно было видеть, какое наслаждение было написано на лицах влюбленных, когда морщился скверный мальчик. Сладка месть!» (2, 409-410). Фабула этой вещи в целом анекдотична, хотя комизм финальной сцены неоднозначен и не сводится к беззаботному смеху.

В «Зиночке», в сущности, та же ситуация рассмотрена с Другой точки зрения. В охотничьей компании бывший «злой мальчик», а теперь «самый толстый из охотников, похожий в потемках на копну сена», рассказывает историю любви своего старшего брата Саши и гувернантки Зиночки. Он тоже оказался свидетелем их свидания, тоже шантажирует девушку, обещая рассказать все маме, и, наконец, рассказывает, после чего та постепенно выживает гувернантку из дома. Все-таки и здесь все кончается хорошо. Однако при почти полном фабульном совпадении финал этого рассказа развернут в иной плоскости: «Зиночка скоро стала женою брата. Это Зинаида Николаевна, которую вы знаете. Потом я встретился с нею, когда уже был юнкером. При всем ее старании она никак не могла узнать в усатом юнкере ненавистного Петю, но все же обошлась со мной не совсем по-родственному... И теперь даже несмотря на мою добродушную плешь, смиреннее брюшко и покорный вид, она все еще косо глядит на меня и чувствует себя не в своей тарелке, когда я заезжаю к брату. Очевидно, ненависть так же не забывается, как и любовь...» (5, 308).

Из простенькой анекдотической ситуации в «Зиночке» вырастает психологический парадокс: ненависть так же не забывается, как и любовь. Примечательно, что, редактируя «Злого мальчика» для собрания сочинений, Чехов изменил финал. Вместо риторического «Сладка месть!» теперь появилась такая фраза: «И потом они сознавались, что за все время, пока были влюблены друг в друга, они ни разу не испытывали такого счастья, такого захватывающего блаженства,

как в те минуты, когда драли злого мальчика за уши» (2, 181). Полюса сблизились. За анекдотической фабулой рассказа и здесь проступил психологический парадокс: любовь вдруг «выцвела», отступила перед захватывающим блаженством мести «злому мальчику».

В таком же взаимодополнительном отношении находятся: «Старость» и «Горе» — мотив просмотренной жизни, такой существенный для позднего Чехова; «Приданое» и «Юристка» — тема бесплодного, безнадежного ожидания, решенная в трагическом и фарсовом ключе, причем трагический сюжет предшествует фарсовому; «Не в духе» и «Мелюзга» — томление души, которое завершается абсурдным, бессмысленным поступком; «Дочь Альбиона» и «На чужбине» — тема иностранца в России; «Хористка» и «Беззащитное существо» — «маленький человек» как агрессор и жертва, причем и здесь драматическая разработка предшествует комической. Такие «дублеты» более отчетливо обнаруживают общие свойства чеховского художественного мира, взаимопроницаемость в нем фарса и трагедии, серьезного и смешного.

Однако даже у Антоши Чехонте путь от «смеха» к «слезам», от анекдота к драме оказывается короче, чем обратный. Серьезное и даже трагическое обнаруживается здесь в «смехе», а не рядом с ним. «В сущности, даже самые благополучные рассказы Чехова, если, следуя известной инерции сюжета, попробовать мысленно продлить их, теряют свою юмористическую направленность», — справедливо отметил С. Д. Кржижановский [15, 508].

Рассказы этого типа строятся, как уже отмечено, путем сложного соотнесения действия и повествования о нем. Само же действие (фабульная схема) остается преимущественно одномоментным, «новеллистическим», т. е. внутренне родственно рассказу-сценке.

Параллельное усложнение обоих планов, как фабульного, так и повествовательного, характерно для самого большого чеховского жанра 1880-х годов — повести. Таковы «Зеленая коса», «Барыня», «Ненужная победа», «Цветы запоздалые», «Живой товар», «Драма на охоте». Они интересны и важны для понимания чеховской эволюции как фабульным построением, так и сложными переливами, переплетением архитектурных форм комизма, лирики, пародийности и драматизма. Занимались этими текстами сравнительно мало, между тем каждый из них нуждается в специальном «штучном» анализе.

«Когда у нас установится к Чехову отношение, действительно достойное размеров его гения, мы будем рассматривать и эти повести как произведения, которые надо изучать самым обстоятельным образом и притом, пользуясь горьковским выражением, «очень мелко и четко» — каждое в отдельности» [8, 194]. Высказанная в 1939 году, мысль А. Роскина в значительной степени актуальна и сегодня. Очевидно, что от этих больших произведений — пусть не совсем прямо — путь лежит к чеховским идеологическим повестям 1890-х годов.

Итак, «матрица» жанров чеховской беллетристики 1880-х годов выглядит таким образом: подпись к рисунку — «мелочишка» в разнообразных ее формах и трансформациях — рассказ-сценка — повествовательный рассказ — повесть. Первые три жанра были для Чехова, в сущности, тупиковыми и полностью остались в 1880-х годах. Повествовательный рассказ и повесть — главные жанры позднего Чехова, линия их развития не прерывается. Поэтому жанровая типология может быть проверена и, возможно, уточнена на всем корпусе чеховских текстов.

Ее можно рассматривать также как своеобразную жанровую «лестницу», где каждый последующий жанр возникает в результате усложнения, трансформации предшествующей сюжетно-композиционной схемы. Подпись к рисунку, отрываясь от графического образа, превращается в «мелочишку» (афоризм, анекдот, короткий диалог). «Мелочишки» в результате циклизации образуют вторичные жанры (письма, календари, объявления и т. п.). Короткий диалог или анекдот может быть развернут в рассказ-сценку. Усложнение плана повествования, введение в сценку развернутых описательных элементов приводит к жанру повествовательного рассказа. Наконец, вторичное усложнение фабульной схемы и большая детализация плана повествования являются признаками повести, большого, жанра массовой литературы, ибо качественной разницы между повестью и романом с его концептуальностью и особой масштабностью проблематики массовая беллетристика 1880–1890-х годов не знает (многие вещи И. Потапенко, например, называли то повестями, то романами).

Во всех этих жанровых трансформациях и вариантах существует, как представляется, общее «ядро», порождающее и определяющее композиционную структуру большинства ранних чеховских текстов. Это — анекдот.

Упрек в анекдотичности чеховских сюжетов был общим местом для русской критики 90-х годов. Свойство было отмечено правильно, но понято как знак чеховской «ущербности». Об анекдотичности чеховских рассказов говорили и последующие исследователи. «Многие из них, — писала Л. Мышковская, — представляют собой не что иное, как развернутый, художественно обработанный анекдот» [17, 93]. И далее приводился длинный список юмористических рассказов и сценок. Действительно, анекдот у Чехова часто встречается в чистом виде (многие «мелочишки», к примеру, «И то, и се», «Гадальщики и гадалщицы», «Сборник для детей», «Майонез», «Кое-что», «Финтифлюшки», «О том, о сем...», представляют собой серии анекдотов). Анекдотичны фабулы многих сценок. Но границы анекдота шире комического в собственном смысле слова и жанра сценки. Структурные черты анекдота видны в трагической «Тоске»<sup>7</sup> и большой повести «Живой товар».

Анекдот — не просто жанр, навязанный Чехову массовой беллетристикой. Анекдотичность, «философия анекдота» оказалась чем-то близка его творческому видению.

Жанр анекдота в исходной его форме чаще всего определяется по его композиционным признакам: «...небольшой устный шуточный рассказ самого различного содержания с неожиданной и остроумной концовкой» [14, 233]; «краткий устный рассказ с остроумной концовкой» [25, 17] и т. п. Но ведь каждый жанр представляет собой еще и особый угол зрения на действительность, берет ее в своих, специфических аспектах, т. е. обладает собственной «философией».

Во-первых, анекдот сиюминутен. «Анекдот значительно распространен в современном городском фольклоре», — утверждала Краткая литературная энциклопедия в 1962 г. То же самое положение было характерно и для 1880-х годов прошлого века. Анекдот был одним из немногих живых жанров, причем именно городского фольклора, жанром наиболее подвижным и непритязательным.

<sup>7</sup> Ср.: «Анекдотичен финал рассказа «Тоска» — исповедь человека перед лошастью. Но внимание фиксируется не на нелепости поведения Ионы, а на глубокой трагедии одинокого страдающего человека» [5, 96].

Во-вторых, в своих основных типологических разновидностях — исторический, драматический и комический бытовой [8] — анекдот, а также вырастающая из него анекдотическая новелла, оказывается едва ли не универсальным жанром и по богатству охвата проблем современной действительности (быт, политика, психология, разные социальные слои и группы), и по разнообразию интонаций, архитектурных форм. В этом смысле анекдот как жанр, взятый в его целостности, оказывается вполне сопоставим... с романом, так сказать, «романоподобен». Эти, казалось бы, полюса литературного мышления объединяет тем не менее тематическая и эмоциональная широта и принципиальная установка на современность (которой не избегает и исторический анекдот, повествующий о всем знакомых и исторически актуальных персонажах). Однако понятие современности многозначно и многосоставно.

В-третьих, и вымышленных, и исторических персонажей анекдота объединяет то, что они поданы *через быт*, в столкновении с бытом, «домашним образом». Эксцентрическая фабула анекдота, его неожиданная концовка вырастает на почве повседневности. Причем те и другие герои даны в едином ракурсе: реальные персонажи — без всякого пиетета, вымышленные — как реальные, без подчеркивания их условности. И те и другие испытываются в анекдоте сходными методами, изображаются в сходных ситуациях, тем самым иерархия исторически значительного и «низкой» повседневности оказывается нарушена: смех, ирония разрушают привычные барьеры (ср. чеховские циклы анекдотов «Майонез» и «Кое-что о Даргомыжском»).

Наконец, в-четвертых, персонажи анекдота, включая и исторических, изображаются обобщенно-знаково, они типологичны, лишены индивидуально конкретных черт: редактор ежедневной газеты (1, 477), петербургский репортер N. Z. (2, 235), управляющий именьями одного помещика (3, 429) и т. п. Способом их изображения становится прежде всего *ситуация*. «В центре этого искусства самодержавно господствует сюжет» [8, 74]<sup>8</sup>. При всей крайности такая точка зрения небезосновательна. Персонаж анекдота и анекдотической новеллы, действительно, не имеет ни прошлого, ни будущего, он замкнут

---

<sup>8</sup> Ср. сходное, тоже относящееся к эпохе «формального метода» суждение Б. В. Томашевского: [26, 155].

в анекдотической ситуации и словно бы ею исчерпывается. Однако размыкает эту ситуацию обычно контекстуальный фон, т. е. общее знание рассказчика (создателя анекдота) и слушателя (читателя). При опоре на это общее знание к создаются анекдотические циклы, позволяющие дать одного и того же героя в разных ситуациях и тем самым преодолевающие отчасти его знаковость.

Описанные свойства охватывают большую часть ранних чеховских рассказов: сочетание быта и эксцентрической фабулы, которая из него вырастает, сходный ракурс изображения разнообразных персонажей, их знаковость, типологичность — фундаментальные свойства мира Антоши Чехонте, связанные с теми принципами масовой литературы, о которых шла речь раньше.

К концу 1880-х годов, после прекращения сотрудничества Чехова в малой прессе, анекдот в чистом виде у него почти исчезает (почти — ибо явно анекдотичны фабулы поздних святочных рассказов «Без заглавия» и «Пари»). Но остается нечто более важное: связанные с жанром принципы видения человека и мира. Внешняя фабульная анекдотичность превращается в *психологическую парадоксальность*, прорастает в глубину чеховского творчества.

Исследование 3. С. Паперного показало, что большинство поздних чеховских сюжетов первоначально возникали в записных книжках писателя в анекдотической форме: «Образное мышление Чехова начинается с некоего исходного момента, первоотлчка — с анекдота» [18, 25]. Дальнейшая эволюция описана таким образом: «В ранний период писатель создает рассказы, которые как будто вышли из анекдота и сохранили на себе печать его характерной структуры... В 90-е годы складывается иной тип рассказа: он тоже восходит к анекдоту, к первоначальным записям анекдотически смешным, забавным, парадоксальным. Но, входя в состав произведения, они остаются в тексте своеобразными «осколками». Анекдот уже не определяет общего построения рассказа, а присутствует в нем скрыто, как бы в разобранном, расщепленном виде» [18, 263]. Важно помнить об этих изменениях, ко важно и то, что процесс развертывания замысла начинается все-таки с анекдотического видения мира, объединяя тем самым Чехонте и Чехова. Для понимания же структуры «Острова Сахалина» анекдот особого типа — реальный — имеет принципиальное значение, о чем пойдет речь в одной из следующих глав.

«Анекдотическими» в своей основе оказываются и некоторые другие существенные черты художественного мира Чехова. «В известном смысле главные герои зрелого Чехова — это разновидности одного общего социально-психологического типа, к которому художник возвращается из произведения в произведение. Такого смягчения индивидуальных черт человека до Чехова не знала ни русская проза, ни драматургия», — пишет Э.А. Полоцкая [21, 95–96]. «Чехов интересовался не индивидуальными характерами, но состояниями единого эпохального сознания», — развивает сходную мысль Л.Я. Гинзбург [6, 72]. Если согласиться с такой точкой зрения, встает вопрос о генезисе этой черты чеховской поэтики. Представляется, что такой способ изображения героя восходит к знаковой типологичности анекдотического персонажа. Червякова и Беликова нельзя отождествлять, но эстетически это единая эволюционная, а не катастрофическая линия развития.

Такое понимание героя позволяет прокомментировать некоторые поздние суждения Чехова, которые кажутся парадоксальными. Л.А. Авилова излагает в воспоминаниях разговор с Чеховым после получения его письма с отзывом о ее рассказе: «Не то что не верю, Антон Павлович, а я вашей оценки часто совсем не понимаю. «Рассказ хорош, даже очень хорош, но то, что есть Дуня (героиня моего рассказа), должно быть мужчиной. Сделайте ее офицером, что ли. А героя (у меня герой был студент, и он любил Дуню), героя — чиновником департамента окладных сборов...». Но какой же роман между офицером и чиновником департамента окладных сборов?» [1, 138] (речь идет о письме Чехова от 21 февраля 1892 г.). В этом эпизоде наглядно столкнулись «дочеховский» и чеховский принципы мышления. Для Авиловой определяющей является социальная типажность и связанный с нею литературный ореол того или иного образа: любить Дуню может студент, а не чиновник из департамента окладных сборов, и уж вовсе неясно, какие отношения могут связывать чиновника и офицера. Для Чехова эта типажность — величина переменная, он идет глубже, к *типам взаимоотношений* героев, которые воспроизводятся в разной социальной среде. В следующем письме он разъяснял свою позицию, как бы создавая по канве авиловского рассказа свой сюжет: «Рассказ Ваш, повторяю, очень хорош, и, кажется, я ни одним словом не заикнулся о «коренных»

поправках. Нужно только студента заменить каким-нибудь другим чином, потому что, во-первых, не следует поддерживать в публике заблуждение, будто идеи составляют привилегию одних только студентов и бедствующих репетиторов, и, во-вторых, теперешний читатель не верит студенту, потому что видит в нем не героя, а мальчика, которому нужно учиться. Офицера не нужно, бог с Вами — уступаю, оставьте Дуню, но утрите ей слезы и велите ей попудриться. Пусть это будет самостоятельная, живая и взрослая женщина, которой бы поверил читатель. Нынче, сударыня, плаксам не верят. Женщины плаксы к тому же деспотки. Впрочем, это сюжет длинный» (П 5, 10-11).

Можно предложить гипотезу о специфике творческого мышления Чехова. Исходным зерном замысла оказывается у него не лицо, характер (как у Толстого), не идея (как у Достоевского), а *ситуация*, тип взаимоотношения персонажей, которая может быть «проиграна» на разном «персонажном материале» (из таких ситуаций-заготовок и состоят в большинстве своем его записные книжки). Настоящая любовь может настичь не только блестящую светскую даму, но и даму с собачкой, героем трагедии могут стать и профессор, и гробовщик; философствуют и профессиональный философ, и студент (все-таки студент!), и офицеры. Но ведь «ситуационное» мышление — это и есть признак анекдота!

Свои суждения о специфике анекдотического видения у Чехова 3. С. Паперный строил, привлекая, по контрасту, рассказ Достоевского «Скверный анекдот» [18, 31–33]. Если же перейти к ассоциации «по сходству», сразу возникает в исторической перспективе другое имя — Пушкин. В упомянутой интереснейшей статье начала 1920-х годов Л. П. Гроссман показал, какая масса пушкинских произведений вырастает на фундаменте анекдота: «Граф Нулин», «Домик в Коломне», большинство «Повестей Белкина», «Арап Петра Великого» и «Капитанская дочка», «Пиковая дама» и «Моцарт и Сальери». «...Легкий литературный жанр принимает черты глубокого драматизма. Анекдот у Пушкина переходит в драму» [8, 67]. И место анекдота в системе литературных жанров, и направление его эволюции у Пушкина и Чехова удивительно совпадают. Причины такого сходства и границы его должны стать предметом особого разговора.

Попробуем теперь проследить движение важнейших композиционных и архитектурных форм внутри намеченной жанровой типологии.

Н. Я. Берковский писал в свое время о двух типах чеховской новеллы: фабульной новелле и новелле-сопоставлении, новелле-смысле, которая может получить законченность только через мысль [4, 75]. Э. А. Полоцкая обнаруживает во многих чеховских произведениях внутренний и внешний сюжеты: «Происходит параллельное развитие событий внешней и внутренней жизни главного героя» [21, 88]. Обычно говорят о чеховском лирическом рассказе второй половины 1880-х годов, который приходит на смену комической сценке. Чаще всего этими разными терминами описывается сходный процесс, причем первый член оппозиции (фабульность, преобладание внешнего сюжета) приписывается обычно раннему Чехову, Чехонте, второй — Чехову 90-х годов. Между тем оба типа повествования появляются у Чехова едва ли не параллельно.

«Новелла-смысл» строится на воспроизведении того же самого бытового фона, на котором разворачивается анекдотический сюжет. Подробности этого фона в известном смысле заменяют фабулу, сами превращаются в нее. Эта сюжетно-композиционная форма появляется в жанре как повествовательного рассказа, так и рассказа-сценки, тяготея, впрочем, к первому.

Первоначально, в таких вещах, как «Петров день» (1881), «Сельские эскулапы» (1882), «В приюте для неизлечимо больных и престарелых» (1884), еще видна очерково-натуралистическая основа сюжета. Это, так сказать, «недофабульные» произведения. Но к середине 1880-х годов Чехов все чаще пишет рассказы, которые строятся по принципу «минус фабула», на сознательном отказе от нее. Бесфабульность приобретает концептуальный характер. Известные слова в письме к брату, приведенные ранее, представляют собой теоретическое обобщение принципа, неоднократно реализованного в конкретной творческой практике.

Направление чеховской эволюции легче всего выявляется на рассказах-дублетах, где сходная тема разрабатывается фабульным и бесфабульным путем.

В рассказе-сценке «Пересолил» (1885) мужик-извозчик Клим везет вечером со станции землемера Смирнова. Напуганный угрюмым видом возницы, мрачным пейзажем, боясь грабежа, землемер вдохновенно врет о своих многочисленных успешных сражениях с разбойниками и в конце концов так запугивает спутника, что тот, принимая за душегуба самого землемера, с криком «Караул!» убегает в чашу. Только через два часа он поддается на уговоры не ожидавшего такого эффекта Смирнова и решается продолжать путь. Финал сценки: «Клим стегнул по лошаденке. Телега задрожала. Клим стегнул еще раз, и телега покачнулась. После четвертого удара, когда телега тронулась с места, землемер закрыл уши воротником и задумался. Дорога и Клим уже не казались ему опасными» (4, 216). Анекдотическая ситуация, которую можно передать поговоркой вроде «У страха глаза велики» или «Не рой другому яму, сам в нее попадешь», исчерпывается хорошо придуманной фабулой, замкнута на нее.

Через два года написан рассказ «Почта» (1887). Здесь почтальон везет на станцию студента: фабула рассказа практически исчерпана этой фразой, больше в нем ничего не происходит. В тексте вроде бы есть намек на событие: телега переворачивается, почтальон с криком набрасывается на ямщика, — но он подан без всякого акцентирования, в ряду других впечатлений студента, который первый раз в жизни едет ночью на почтовой тройке. Главное не в этом эпизоде, а в том немотивированном чувстве недоброжелательности, внутренней враждебности, которое исходит от почтальона и является, собственно, сюжетом рассказа. Финал размыкает рассказ, обнаруживает в нем внутреннюю перспективу. «До прихода поезда студент стоял у буфета и пил чай, а почтальон, засунув руки в рукава, все еще со злобой на лице, одиноко шагал по платформе и глядел под ноги. На кого он сердился? На людей, на нужду, на осенние ночи?» (6, 339).

Путем отказа от фабулы парадоксальность анекдотическая преобразуется в психологическую парадоксальность, в загадку характера: главное в тех безответных вопросах, которыми кончается рассказ.

На событийном, анекдотическом парадоксе строятся десятки (если не сотни) чеховских сюжетов, имеющих самые различные архитектурные формы: чистого юмора, сатиры, мелодрамы, даже трагедии («За яблочки», «Суд», «Торжество победителя», «Ревнитель», «Умный дворник», «Верба», «Кот», «Унтер Пришибеев» и т. д.,

и т. п.). Причем важно отметить, что те тексты, к которым Чехов возвращался впоследствии, подвергались, может показаться, незначительной переработке, углубляющей, однако, их смысл, сближающей их с рассказами второго типа.

Отец, деревенский лавочник Кузьма Егоров, в поисках пропавших денег устраивает допрос и торжественную, на глазах всей деревни, порку приехавшего из города сына. Когда экзекуция закончена, деньги обнаруживаются в кармане у самого лавочника. Концовка рассказа-сценки «Суд» (1881) такова:

— Ты извини, — бормочет Кузьма Егоров, обращаясь к сыну. — Ты не того... Черт же его знал, что они найдутся! Извини...

— Ничего-с. Нам не впервой-с... Не беспокойтесь. Я на всякие мучения всегда готов.

— Ты выпей... Перегорит.. .

Серапион выпивает, поднимает вверх свой синий носик и богатырем выходит из избы (1, 98-99).

В 1890-х годах Чехов правит рассказ для собрания сочинений (куда он в конце концов не вошел): меняются профессии героев, сокращаются некоторые сцены, освобождается от излишнего просторечия и вульгаризмов язык. Но фабула и общая композиционная схема сценки остаются неизменными — за исключением финала. После приведенных слов дописывается еще одна фраза: «А жандарм Фортунатов долго потом ходит по двору, красный, выпуча глаза, и говорит: «Еще! Еще! Так его!»» (1,99).

Дело не только в том, что «новая концовка обогатила его (сюжет) резким сатирическим акцентом» (I, 570). Новеллистическая «точка» меняет общий смысл сценки, рассказ в известной степени становится рассказом о другом: не о самоотверженно-дурацком поведении сына, который не видит в незаслуженном унижительном наказании никакого оскорбления (чеховский вариант незабвенного гоголевского Пирогова), а о мире, где издевательство над человеком стало нормой, представлением и наслаждением: «Еще! Еще! Так его!».

И в рассказе «Анюта» (1886) дописанная в конце единственная реплика «А в коридоре кто-то кричал во все горло: «Григорий, самовар!»» — превращает эпизод неосознанного издеательства

студента-медика над безответной жилищкой в «бытовое явление». Сходным образом переработаны концовки «Кривого зеркала» и «Мести», «Торжества победителя» и «Случая из судебной практики», «Марьи Ивановны» и «Аптекарьши». И здесь они размыкают действие, придают житейскому «случаю» обобщающий характер. Фабульная новелла начинает заметно тяготеть к новелле-смыслу, внутренний сюжет мгновенно возникает там, где только что был один внешний. Легкость перехода от одного типа художественного построения к другому еще раз подтверждает, что позднее творчество Чехова не отрицает «осколочной беллетристики», а перестраивает, функционально переосмысляет ее отдельные элементы.

В предыдущей главе о «Безотцовщине» было показано, какое значение для Чехова приобретает «пунктирный психологизм» в изображении героя в единстве его детерминированных, рационально объяснимых и загадочных, противоречивых поступков и импульсов. Такой способ характеристики персонажа не исчезает. Он продолжается, подхватывается во множестве рассказов-парадоксов, в которых загадка характера возникает то в комическом, то в глубоко серьезном, даже трагическом освещении. Сходный тип сюжета — «рассказ открытия», который строится по схеме «казалось — оказалось», — глубоко исследован В.Б. Катаевым. Однако В.Б. Катаев включает в группу рассказов открытия чуть более десятка произведений 1885–1887 годов, которые строились «как опровержение упрощенного представления героя о жизни, как спор с банальным — доктринерским или прекраснодушным ее истолкованием» [13, 24]. Более широкое понимание этого типа сюжета — как парадоксального, внутренне противоречивого обнаружения характера героя, не обязательно связанного с его субъективным открытием, прозрением, — значительно расширяет эту группу произведений. Рассказ-парадокс оказывается и количественно, и по сути едва ли не самым распространенным и важным у Чехова 1880-х годов, пронизывая всю систему жанров «осколочный» беллетристики от анекдота до «Драмы на охоте».

Человек, которого только что выпороли на глазах у всех ни за что ни про что, не кричит, не возмущается, чего следовало бы ожидать, а выпивает предложенную рюмку водки и «богатырем выходит из избы» (уже известный нам «Суд»).

Другой молодой человек открывает умной и образованной жене в брачную ночь «страшную» тайну: он был цирковым клоуном. Он ожидает презрения, даже пощечины, но жена просит его показать, что он умеет. Заглянувший утром в спальню папаша видит следующую сцену: «Среди спальни стоял Максим Кузьмич и выделывал в воздухе отчаяннейшие *salto mortale*; возле него стояла Леля и аплодировала. Лица обоих светились счастьем» (2, 55). Такова фабула «Женщины без предрассудков».

Попавший в маленьком немецком городке на годовщину «какого-то немецкого события» некий Петр Фомич умилился духом, вдохновился произносимыми речами, сам захотел выступить, взобрался на стол и... «закричал коснеющим, пьяным языком: «Ребята! Не... немцов бить!» («Патриот своего отечества» — 2, 67).

Поручик Дубов расхваливает свою замечательную собаку, просит за нее сначала сто рублей, потом пятьдесят, двадцать пять, потом пытается вручить своему приятелю даром и кончает решением сдать ее на живодерню («Дорогая собака»).

Фабулы этих и множества других рассказов, включая известнейшие «Радость», «Унтер Пришибеев», «Хористка», «Знакомый мужчина», тоже строятся по схеме «казалось — оказалось» в широком диапазоне комического от беззаботного юмора до тонкой иронии и злой сатиры. Не всегда здесь есть прозревающий герой, часто он, напротив, остается самим собой, но всегда есть некое нарушение читательского ожидания, отклонение от привычного хода вещей, создающее парадокс.

Но рядом, в те же годы, появляются вещи, где обычное, будничное течение жизни обнаруживает уже не смешные, а трагически-загадочные черты.

В «Рассказе без конца» (1886) повествователь приходит к соседу, который только что пытался застрелиться после смерти жены. Он уже пришел в себя и сам рассуждает о причинах своего поступка: «Один только бог понимает состояние души человека, отнимающего у себя жизнь, люди же не знают... Никогда не понять человеку психологических тонкостей самоубийства. Где причины? Сегодня причина заставляет хвататься за револьвер, а завтра эта же самая причина кажется не стоящей яйца выеденного... Все зависит, вероятно, от индивидуализации субъекта в данное время» (5, 15). Герой «тоном

большого профессора» говорит так долго и увлеченно, что повествователь ловит его на самолюбовании: «Судя по выражению вашего лица, мне кажется, что в данную минуту вы... рисуетесь». — «Да? — спохватился Васильев. — Очень может быть! Я по природе ужасно суетен и фатоват» (5, 16). Потом, в сцене похорон, лишь одно событие выводит Васильева из состояния прострации: орфографическая ошибка, которую он заметил на вывеске. Финальный эпизод углубляет парадоксальность происходящего:

Прошел еще только год с той ночи, и Васильев еще не успел как следует сносить сапогов, в которых шлепал по грязи за гробом жены.

В настоящее время, когда я оканчиваю этот рассказ, он сидит у меня з гостинной и, играя на пианино, показывает дамам, как провинциальные барышни поют чувствительные романсы. Дамы хохочут и он сам хохочет. Ему весело.

Я зову его к себе в кабинет... Я подаю ему этот рассказ и прошу прочесть» (5, 18-19).

Примечательно, как неожиданно и резко литература здесь вдвигается в жизнь. Герой читает рассказ о себе и предлагает очередное объяснение:

«Удивительное дело! Казалось бы вечна, неизгладима и неприкосновенна должна быть печать, налагаемая на человека его муками. И что же? Эта печать изнашивается так же легко, как дешевые подметки. Ничего не осталось, хоть бы тебе что! Словно тогда не страдал, а мазурку плясал... А все-таки хвалю природу-матушку за ее обмен веществ. Если бы у нас оставалось мучительное воспоминание о зубной боли да о тех страхах, которые приходится каждому из нас переживать, будь все это вечно, скверно жилось бы тогда на свете нашему брату человеку!» (5, 19).

Но и это объяснение — всего лишь констатация произошедших изменений, сводящаяся к банальному «все пройдет», а не реальная разгадка. Это реплика героя, а повествователь завершает рассказ так: «Чем же кончить? — спрашиваю я себя вслух.

Васильев, посвистывая и поправляя галстух, уходит в гостинную, а я гляжу ему вслед и досадно мне. Жаль мне почему-то его прошлых страданий — жаль всего того, что и сам я перечувствовал ради этого человека в ту нехорошую ночь. Точно я потерял что-то...» (5, 20).

Страдание и позерство, реальное отчаяние и псевдоглубокие объяснения, смех и слезы — все слиплось в этом жизненном эпизоде в один ком.

Представляется, что мыслью «о несводимости человеческой психологии к чересчур общим, само собой разумеющимся схемам, о сложности и неповторимости каждого жизненного явления» [13, 94] содержание «Рассказа без конца» не исчерпывается. Даже будучи «индивидуализированным», этот житейский случай обнаруживает какую-то внутреннюю загадочность, принципиальную неисчерпаемость. Характерны финальные «почему-то» и «что-то», которые останутся приметой чеховского метода вплоть до «Невесты» и которые там объясняются как «нужная Чехову в рассказе ломка аналитического психологизма; нужная ему недоговоренность» [11, 4]. Эту ломку тоже, как видим, начинает Антоша Чехонте. Эпизод можно рассказать, можно предложить свою гипотезу его объяснения, но никогда не удастся *дойти до дна*, до последних причин. Заглавие в данном случае приобретает принципиальный для Чехова характер.

В том же 1886 г. написан рассказ «Несчастье». Софья Петровна, жена нотариуса Лубянцева, находится в очень сложных отношениях с влюбленным в нее соседом по даче Ильиным: ей нравятся его ухаживания и разговоры «об умном», она и опасается его откровенно выражающейся страсти; она вспоминает о семейном долге и дочери и в то же время постоянно кокетничает и играет с Ильиным. Сходно подан и характер героя. В его любви — не только безнадежная страсть, но и злоба на себя, за то, что он не может справиться с нею: «Как собака злюсь!.. Ненавижу себя и презираю! Боже мой, как развратный мальчишка волочусь за чужой женой, пишу идиотские письма, унижаюсь... эхх!» (5, 249). Эта запутанная игра, вибрация чувств заканчивается, казалось бы, разрывом, раскаянием и муками совести героини. Но в финале она, по-прежнему проклиная себя... идет на свидание к Ильину:

Непреодолимая сила гнала се, и, казалось, остановись она, ее толкнуло бы в спину.

— Безнравственная! — бормотала она машинально. — Мерзкая!

Она задыхалась, сгорала от стыда, не ощущала под собой ног, но то, что толкало ее вперед, было сильнее и стыда ее, и разума, и страха...» (5, 259).

В сходном плане психологического парадокса разворачивается сюжет «Тины» (герои думают здесь о «курьезном фарсе, который неожиданно и случайно разыграла с ними жизнь», — 5, 375), «Хороших людей», «Шампанского», «Следователя», «Доктора», «Ведьмы».

В 1886 г. был написан рассказ «Шуточка». История игры повествователя с Наденькой, его тайных признаний в любви во время катания на санках, которые Наденька никак не может разгадать и приписывает ветру, — может показаться милым пустяком. На такое прочтение и спровоцировала ранняя редакция, завершающаяся раскрытием тайны и благополучным соединением героев в браке:

«Я воровски крадусь к кустам, прячусь за них и, дождавшись, когда через мою голову летит к Наденьке порыв ветра, говорю вполголоса: ...Я люблю вас, Надя!»

Боже мой, что делается с Наденькой! Она вскрикивает, улыбается во все лицо и протягивает навстречу ветру руки... Этого мне только и нужно... Я выхожу из-за кустов и, не дав Наденьке опустить рук и разинуть рот от удивления, бегу к ней и...

Но тут позвольте мне жениться» (5, 492).

В 1899 г., при сохранении композиционной схемы, Чехов создает новый финал (уже привычный способ работы), и «Шуточка» встает в ряд чеховских шедевров, становится одной из художественных формул чеховского мира:

И я, дождавшись ветра, говорю вполголоса: «Я люблю нас, Надя!»

Боже мой, что делается с Наденькой! Она вскрикивает, улыбается во все лицо и протягивает навстречу ветру руки, радостная, счастливая, такая красивая.

А я иду укладываться...

Это было уже давно. Теперь Наденька уже замужем; ее выдали, или она сама вышла — это все равно, за секретаря дворянской опеки и теперь у нее уже трое детей. То, как мы вместе когда-то ходили на каток и как ветер доносил до нее слова, «Я вас люблю, Наденька!» не забыто; для нас теперь это самое счастливое, самое трогательное и прекрасное воспоминание в жизни...

А мне теперь, когда я стал старше, уже непонятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...» (5, 24).

Художественная структура рассказа тонко проанализирована Д. М. Магомедовой. Вот ее итоговые выводы: «С точки зрения субъектной организации повествование от 1 лица в «Шуточке» построено парадоксально: внутренний мир героини описывается подробно и мотивированно, о мотивах же поступков героя-повествователя ничего не говорится — к самому себе он относится как внешний наблюдатель, что совершенно не отвечает норме повествования от первого лица... Нарушения законов «нормативного повествования» от 1 лица в «Шуточке» не случайны. Разрушая «классическую» логику повествования от 1 лица, Чехов разрушает тем самым и классические представления о соотношении «своего» и «чужого» сознания. Логика «классического» типа повествования: человеку открыт лишь его «собственный внутренний мир, «чужое» сознание для него закрыто внешними поступками. Логика «неклассического» парадоксального типа повествования от 1 лица в «Шуточке» исходит из столь же парадоксального понимания человеческой психологии: человеку гораздо легче понять, или хотя бы создать для себя иллюзию понимания душевной жизни другого человека, чем объяснить хотя бы себе самому мотивы своих собственных поступков» [16, 80–82].

Анекдотический парадокс и парадокс психологический оказываются разными сторонами, разными гранями чеховского понимания человека. Парадоксальность привычного, загадочность обыденного, сложная связь между познанным и непознанным, мотивом и поступком, самоценной и оценкой другого — сквозные чеховские темы от первой драмы и «мелочишек» до последних рассказов и «Вишневого сада». Концы и начала чеховского мира перекликаются и здесь.

\*\*\*

Внутреннее единство чеховской поэтики можно увидеть и в ряде более конкретных, но весьма принципиальных, элементов художественной структуры.

М. П. Громов в статье, в известной мере подводящей итог исследованиям чеховского портрета, констатирует: «У Чехова. .. традиционное портретное описание замещено системой знаковых деталей и сложных метафор, которые позволяют читателю вообразить, представить себе облик персонажа, не предлагая ему столь чеканных и точных, как это было в романе, портретных форм» [7, 144]. Причем

специально отмечена как «важная закономерность повествовательной манеры Чехова» стабильность чеховской портретной характеристики: «Ранние и поздние, далекие по тематике и жанровому строю рассказы... связаны единством художественного почерка, который, разумеется, эволюционировал и менялся, но, как свидетельствует материал, без коренных переломов, в общем движении от простого к сложному, сохраняя изначальные, врожденные черты»<sup>9</sup>.

Действительно, техника портретирования в основе своей остается неизменной в течение всего творческого пути Чехова.

Хозяйка дачи — жена не то грузина, не то черкеса-князька, Марья Егоровна Микшадзе, дама лет 50, высокая, полная и во время оно, несомненно, слышавшая красавицей. Дама она добрая, милая, гостеприимная, но слишком уж строгая. Впрочем, не строгая, а капризная... (1, 159).

Тетя, дама лет сорока, одетая в модное платье с высокими рукавами, сильно стянутая в талии, очевидно, молодилась и еще хотела нравиться; ходила она мелкими шагами, и у нее при этом вздрагивала спина (9, 314).

Безусловно, эти портретные наброски сделаны одной рукой, хотя разница между ними — пятнадцать лет («Зеленая коса», 1883 — «В родном углу», 1897). Даны несколько «знаковых» черт (возраст, рост и т. п.), имеющие, вероятно, не столько изобразительный, сколько напевно-ритмический характер (просто «хозяйка дачи» или «тетя» выглядело бы слишком голо), и потом некий уже не знак, а «признак», который впоследствии, постоянно повторяясь, и становится главной портретной чертой персонажа. Разница, усложнение лишь в том, что в первом случае этот признак (строгость) дан прямо, «в лоб», а во втором (вздрагивающая спина) — подтекстно, и должен быть самостоятельно прочитан.

Сходный тип портрета и в последнем рассказе «Невеста», даже с повторением тех же знаковых черт: «Мать Нади, Нина Ивановна, белокурая, сильно затянутая, в *rinse-nez* и с бриллиантами на каждом пальце» (10, 204).

Сложнее увидеть единство художественных принципов в чеховском природоописании. Л. Мышковская в свое время выделила два типа чеховского пейзажа: пейзаж с функцией комического

---

<sup>9</sup> Там же. С. 148.

и лирический пейзаж [17, 122–127]. Пейзаж иронический, шаржированный весьма распространен и в сценах, и в повествовательных рассказах, и в пародиях.

Небо было темно, как типографская тушь. Было темно, как в шляпе, надетой на голову. Темная ночь — это день в ореховой скорлупе. Мы закутались в плащи и отправились. Сильный ветер продувал нас насквозь. Дождь и снег — эти мокрые братья — страшно били в наши физиономии. Молния, несмотря на зимнее время, бороздила небо по всем направлениям. Гром, грозный, величественный спутник прелестной, как миганье голубых глаз, быстрой, как мысль, молнии, ужасающе потрясал воздух» (1, 35) —

таков пейзаж из пародии на В. Гюго «Тысяча одна страсть».

Сходная пародийная интонация и образность сохраняется, однако, и за пределами пародии:

Был тихий вечер. В воздухе пахло. Соловей пел во всю ивановскую. Деревья шептались. В воздухе, выражаясь длинным языком российских беллетристов, висела нега... Луна, разумеется, тоже была. Для полноты райской поэзии не хватало только г. Фета, который, стоя за кустом, во всеуслышание читал бы свои пленительные стихи (1, 220).

Пейзаж такого типа постепенно исчезает к концу 1880-х годов, хотя некая, выполняющая уже другую функцию, добродушная усмешка видна в описаниях «Степи» и более поздних повестей и рассказов.

Лирический же пейзаж раннего Чехова нельзя рассматривать недифференцированно. Он внутренне неоднороден. Иронизируя над «негой» в языке российских беллетристов, Антоша Чехонте иногда и сам не чужд ее и других «красот» шаблонно-поэтического стиля. «Под вечер, когда заходящее солнце обливало пурпуром небо, а золотом землю, по бесконечной степной дороге от села к далекому горизонту мчались, как бешеные, стрелковские кони... Коляска подпрыгивала, как мячик, и безжалостно рвала на своем пути рожь, склонившую к дороге свои отяжелевшие колосья» (1, 263) — это ведь написано в повести «Барыня» уже после того, как спародирована «нега». «Пур-пур» щедро окрашивает и другие чеховские страницы (см. 1, 315, 358, 368), а также «бриллиантовая пыль» росы (1, 224) и проч.

Но рядом, часто в тех же самых текстах, появляются пей-зажи, проникнутые подлинной лирикой:

На дворе безмятежно наступала летняя русская ночь. Из-за далеки курганов всходила луна. Ей навстречу плыли растрепанные облачки с серебрившимися краями. Небосклон побледнел, я во всю ширь его разлилась бледная приятная зелень. Звезды слабей замелькали и, как бы испугавшись луны, втянули в себя свои маленькие лучи. С реки во все стороны тянуло ночной, щеки ласкающей влагой (1, 257).

Трудно поверить, что это написано в 1882 г., в повести «Барыня», и находится всего в пяти страницах от облитого пурпуром неба. Еще далеко впереди «Степь», еще дальше — знаменитый ночной пейзаж из повести «В овраге», но почти все элементы чеховского природоописания (простота и импрессионистичность, неожиданные сравнения-олицетворения) здесь уже присутствуют. Среди разнообразных чеховских проб видна линия, которая предсказывает будущее.

Нечто сходное можно сказать и еще об одном важном элементе чеховской поэтики — художественной детали. Э. А. Полоцкая, изучая творческую историю повести «Три года», сформулировала «парадокс чеховской краткости»: «Сокращая объем произведения, иногда аскетически отбрасывая прекрасные художественные находки, Чехов в то же время возвращается к одному и тому же образу — мотиву, ситуации, слову — и все-таки не создается впечатления растянутости или однообразия текста. Парадоксальность эта сродни той неожиданности поэтического эффекта, которая возникает при повторах в стихах» [20, 33]<sup>10</sup>. О специфически чеховской лейтмотивной детали писали Е. С. Добин [9, 99–191] и З. С. Паперный [18, 91–125], о «технике блоков» чеховской новеллы — Н. М. Фортунатов [27, 67–109].

В поисках материала для обобщений исследователи очень редко опускаются ниже второй половины 1880-х годов, «переломного» чеховского периода. Между тем и эта линия чеховской поэтики без труда продлевается к самым первым писательским опытам Чехова, более того — именно там «техника блоков» выступает во всей своей наглядности.

---

<sup>10</sup> См. также [22, 232].

Как построена, например, «мелочишка» «Из дневника помощника бухгалтера» (1883)? На двух неполных страницах в восьми дневниковых записях варьируются всего три темы: надежды героя на смерть бухгалтера Глоткина, место которого он мечтает занять, злорадные сплетни о секретаре Клещеве и многочисленные рецепты от катара желудка, который герой никак не может вылечить. Каждая тема многократно повторяется в дневниковых записях, и от этого «голового» повтора возникает объемный сатирический образ, который «создан с исключительным художественным лаконизмом и новаторским использованием внутренних возможностей жанра» (2, 507). Лаконизм здесь возникает именно благодаря многократным повторам!

Фольклористы давно выделили и изучают особый тип сказочного сюжета — кумулятивную сказку. «Основной художественный прием этих сказок состоит в каком-либо многократном повторении одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким образом цепь не порывается или же не расплетается в обратном порядке», — пишет В.Я. Пропп [23, 243]. «Из дневника помощника бухгалтера» можно назвать классическим образцом, формулой кумулятивного сюжета. И таких сюжетов, строящихся на многократном повторении, варьировании одной и той же ситуации, завершающейся неожиданной концовкой, у Чехова 1880-х годов множество. Это и комические «Произведение искусства», «Смерть чиновника», «Надлежащие меры», «Налим», «Из огня да в полымя», «Хамелеон», «Двадцать шесть», «Ну, публика!», и трагические «Тоска» и «Актёрская гибель». Интересен, важен и практически не исследован вопрос о происхождении этого типа сюжета у Чехова, возможной связи его с фольклором. Одно практически бесспорно: классическая техника чеховской лейтмотивной детали и повторяющейся ситуации в «Учителе словесности», «Моей жизни», «Черном монахе», «Доме с мезонином» и «Даме с собачкой» тоже восходит к экспериментам самого начала 1880-х годов. Парадокс чеховской краткости может быть сформулирован таким образом: краткость, сжатость чеховского повествования возникает именно благодаря повторам и соотношениям разнообразных элементов текста.

Еще раз повторим: ни идейные позиции, ни поэтическую технику Антоши Чехонте и Антона Павловича Чехова нельзя полностью отождествлять. Процесс эволюции писателя, который А. Роскин

в свое время точно назвал «высвобождением реальности» [24, 193], неоднократно становился предметом исследования. Но важно и то, что эта реальность, стремление к ее воспроизведению и исследованию и сами способы такого исследования существовали — пусть в «рассеянном» виде — уже у раннего Чехова. С самого начала 1880-х годов за маской беззаботного весельчака скрывалось лицо человека, написавшего «Безотцовщину». Чехов-классик, крупнейший художник конца века возникает не мгновенно после письма Григоровича или написания «Степи». Его позднее творчество опирается и на масштабность и серьезность проблематики первой драмы, и на те принципы, способы изображения действительности, которые сложились в 80-е годы. И все же «Степь» осознавалась самим писателем как некий перелом, как граница в творческом развитии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Авилова Л. А. Рассказы. Воспоминания. М. : Сов. Россия, 1984. — 335 с.
2. Александров Б. И. А. П. Чехов: Семинарий: Пособие для студентов. Изд. 2-е, доп. и перераб. М.; Л. : Просвещение, 1964. — 215 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
4. Берковский Н. Я. Литература и театр. М. : Искусство, 1969. — 638 с.
5. Герсон З. И. Композиция и стиль повествовательных произведений А. П. Чехова // Творчество А. П. Чехова: сборник статей. Пособие для учителя. М. : Гос. уч.-пед. изд-во Мин. просвещ. РСФСР, 1956. С. 94–144.
6. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л. : Советский писатель, 1979. — 223 с.
7. Громов М. П. Портрет, образ, тип // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С.142–161.
8. Гроссман Л. П. Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л. П. Этюды о Пушкине. М.; Пг. : 1923. С. 37–75.
9. Добин Е. Искусство детали: Наблюдения и анализ. Л. : Сов. писатель, 1975. — 192 с.
10. Друцэ И. Улыбающийся Чехов // Вопр. лит. 1971. № 2. С. 132–145.
11. Зунделович Я. О. «Невеста» // Труды Узбекск. ун-та. Нов. сер. 1957. № 72. С. 3–21.
12. Катаев В. Б. Чехов и его литературное окружение // Спутники Чехова. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 5–47.

13. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. — 327 с.
14. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 1: Аарне — Гаврилов / гл. ред. А. А. Сурков. М. : Сов. энцикл., 1962.— 1088 стб.
15. Кржижановский С. Чехонте и Чехов // А. П. Чехов: pro et contra: личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX в. (1914–1960) / ред. И. Н. Сухих. СПб. : Изд-во РХГИ, 2010. С. 487–511.
16. Магомедова Д. М. Парадоксы повествования от первого лица в рассказе А. П. Чехова «Шуточка» // Жанр и проблема диалога. Махачкала : Дагестанский гос. ун-т, 1982. С. 76–83.
17. Мышковская Л. М. Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М. : Московский рабочий, 1929. — 128 с.
18. Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М. : Советский писатель, 1976. — 391 с.
19. Переписка А. П. Чехова : в 3 т. / [Вступ. ст. М. Громова]. 2-е изд., испр. и доп. Т. 1. М. : Специализир. изд.-торговое предприятие «Наследие», 1996.
20. Полоцкая Э. А. «Три года»: от романа к повести // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 13–34.
21. Полоцкая Э. А. Реализм Чехова и русская литература конца XIX — начала XX в. // Развитие реализма в русской литературе : в 3 т. Т. 3. М. : Наука, 1974. С. 95–96.
22. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: Движение художественной мысли. М. : Советский писатель, 1979. — 340 с.
23. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. — 327 с.
24. Роскин А. И. А. П. Чехов: Статьи и очерки. М. : Гослитиздат, 1959. — 432 с.
25. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М. : Просвещение, 1974. — 509 с.
26. Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика. изд. 5-е, испр. 1930 М.; Л. : ГИЗ, 1930. — 232 с.
27. Фортунатов Н. М. Архитектоника чеховской новеллы. Горький : [б. и.], 1975. — 110 с.
28. Шаталов С. Е. Два таланта (Антоша Чехонте и Виктор Билибин) // Чехов и его время. М. : Наука, 1977. С. 20–38.

## РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ РАННЕГО ЧЕХОВА

В главе ставится вопрос о структуре и функциях смешения и смещения речевых жанров в прозе молодого Чехова и показывается, что именно речевые жанры являются порождающей матрицей его сюжетов.

*Ключевые слова:* А. П. Чехов; Антоша Чехонте; жанры; речевые жанры; порождение сюжета; тропы.

**A. D. Stepanov**

### **SPEECH GENRES IN EARLY CHEKHOV WORKS**

The chapter invokes the question of structure and functions of young Chekhov's prose speech genres, and demonstrates, that they are the generating matrix of his plots.

*Keywords:* Anton Chekhov, Antosha Chekhonte; genres; speech genres; plot generating; tropes.

Теперь, описав систему литературных жанров, характерную для раннего творчества Чехова, обратимся к другому вопросу: как преломлялись в творчестве писателя речевые жанры?

Попытки создания нетелеологической модели литературной эволюции всегда приводят к мысли о литературе как постоянно преодолевающем и отрицающем себя дискурсе. Эта тенденция может проявляться в различных формах: в нарушении формальных законов «правильной» литературы, в отрицании референциальной установки предшествующего периода (от абсолютизации вымысла к абсолютизации «правды жизни» и обратно), в сменах центра и периферии устоявшихся стилистических, композиционных и жанровых систем и т. д. Не последнюю роль в подобных процессах играют

операции *смешения / смещения* жанров<sup>11</sup>. В определенных условиях именно они могут служить основным двигателем литературной эволюции. Одна из целей нашей работы — осмыслить текстопорождающую функцию речевых жанров, причем не столько литературных, сколько «первичных» (по Бахтину) — в новаторской поэтике Чехова. Но прежде нам нужно попробовать осознать роль речевых жанров в дочеховской литературе.

История литературы XIX века начинается с бунта против риторики, одним из следствий которого было падение риторических и «высоких» литературных жанров и постановка под вопрос самой идеи иерархической жанровой системы. В работах пушкинистов показано, как Пушкин, начиная с самых ранних поэм, сознательно смешивает черты несовместимых жанров, равно как и стили, закрепленные за жанрами в поэтике и риторике предшествующей эпохи. На это указывал Ю. Н. Тынянов:

Вся революционная суть пушкинской «поэмы» «Руслан и Людмила» была в том, что это была «не-поэма» (то же и с «Кавказским пленником»); претендентом на место героической «поэмы» оказывалась легкая «сказка» XVIII века, однако за эту свою легкость не извиняющаяся; критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было *смещение* системы [31, 255].

По логике Ю. М. Лотмана, именно смешение / смещение жанров становится основой всех инноваций Пушкина, ср.:

При таком соотношении жанров, их постоянной переключке и взаимном вторжении, образывавшем как бы единый многоголосый оркестр, в принципе отменялся иерархический подход к жанрам. Ценность того или иного жанра определялась его художественной выразительностью

---

<sup>11</sup> В синхроническом аспекте механизмы совмещения и трансформации литературных жанров достаточно полно описаны в теории литературы. Так, Алистер Фаулер предлагает целую типологию, которая включает такие процессы: тематическая инновация в рамках существующего жанра; совмещение репертуара мотивов нескольких жанров; совмещение частей (например, циклизация); изменение масштаба мотивов; изменение функции жанра; пародийный и полемический «антижанр» («Дон Кихот»); собственно смешение разных жанров; гибридизация; сатира; см.: [37, 170–190]. Наша задача в данном случае — указать на функцию этих процессов в историко-литературной перспективе.

в рамках данного замысла, а не местом в абстрактной иерархии. Перенесение норм одного жанра в пределы другого оказалось важным революционизирующим средством пушкинского стиля и источником его динамики [24, 188–189]<sup>12</sup>.

Сходным образом описывает общий вектор литературного развития первой четверти XIX века Б. М. Гаспаров: если начало века характеризовалось сосуществованием и борьбой различных творческих установок прошлого и настоящего европейской литературы (Просвещения, сентиментализма, неоклассицизма, предромантизма) и соответствующих жанровых парадигм [11, 22], то к середине 1820-х годов, во многом благодаря деятельности Пушкина, эти разнонаправленные силы пришли к гармонии.

Эта тенденция находит продолжение в реалистической литературе. Так, Бахтин описывал поэтику романов Достоевского как оксюморонное смешение несовместимых вторичных жанров: «Такое сочетание авантюристичности, притом часто бульварной, с идеей, с проблемным диалогом, с исповедью, житием и проповедью с точки зрения господствующих в XIX веке представлений о жанрах казалось чем-то необычным, воспринималось как грубое и ничем не оправданное нарушение „жанровой эстетики“» [7, 119]<sup>13</sup>. Но при этом исследователь показывает и то, что смешение жанров было не радикальной инновацией, а лишь хорошо забытым старым, использованным в новом качестве: «Новым было только полифоническое использование и осмысление этого жанрового сочетания Достоевским» [7, 120]. Действительно, процессы конвергенции и дивергенции литературных жанров охватывают всю историю литературы, это почти периодический процесс, связанный, по Бахтину, с эпохами господства романа<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> В конкретных анализах пушкинских текстов Ю. М. Лотман неоднократно подтверждал эту мысль; ср., например: [24, 417–428].

<sup>13</sup> На ту же «оксюморонность» сочетания жанров в романах Достоевского Бахтин указывал в заметках «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского» [5, 42]. Тезис Бахтина восходит к работе Л. П. Гроссмана (см.: [14, 165]), которого Бахтин цитирует и с которым полемизирует в 1 главе «Проблем поэтики Достоевского».

<sup>14</sup> О «романизации» старых жанров в эпоху расцвета романа» см. также в заключении к «Проблемам поэтики Достоевского» [6, 299]. О смешении жанров в эпоху Ренессанса писал Л. М. Баткин [2, 44–53, 95–97].

Несомненно, что вторая половина XIX века была временем господства синтетического «метажанра» реалистического романа, и потому «строгая выдержанность» жанров стала теряться<sup>15</sup>. Следствием этого стало то, что жанровая рефлексия, «оглядка» на литературный жанр перестала играть для авторов (по крайней мере, авторов вершинной литературы) креативную роль. Жанр больше не тяготеет над автором, не диктует ему о чем и как следует писать, перестает быть императивом. Об этом свидетельствует, например, известное суждение Толстого о «Войне и мире»: «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. Война и Мир есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» [29, 7]. Толстовский парадокс принимается современными учеными: «(К)ак известно, ни одно из вершинных достижений русской литературы XIX века не укладывается в традиционные жанровые рамки» [32, 276].

В чеховскую эпоху в очередной раз появляется представление о том, что возможна ситуация, когда «человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» (13, 56). И в очередной раз оно оказывается обманчивым, потому что «мы говорим только определенными речевыми жанрами, то есть все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типическими *формами построения целого*» [7, 180]. Так же, как риторика, с которой боролись романтики, оставалась субстратом любого романтического произведения, так и жанровая парадигма, о которой не заботилась реалистическая проза, сохранила свою актуальность на ином, трудноуловимом «инфрауровне» нелитературных речевых жанров: «Во все переломные моменты в истории литературного языка и стилей происходит обращение к первичным речевым жанрам и прежде всего к диалогу» [4, 239].

Поскольку речь в дальнейшем пойдет о Чехове, то несомненно необходима оговорка о том, что массовая литература, которая, по мысли А. П. Чудакова, всегда отстает от вершинной и представляет собой

---

<sup>15</sup> Об этом писали многие теоретики. Ср., например: «Изменение эстетических установок в XIX веке, в сущности, приводит к снятию понятия жанров в том строгом смысле, в каком это понятие употреблялось в XVII–XVIII веках, в эпоху классицизма, да и во всей старой традиции литературы» [15, 397].

«холодильник» прежних жанров<sup>16</sup>, сохраняла достаточно жесткую жанровую систему<sup>17</sup>. Однако в то же время именно в массовой беллетристике процессы внедрения повседневной разговорной речи и, соответственно, повышения роли первичных речевых жанров шли наиболее интенсивно.

Чеховское творчество стало новым словом в литературе не в последнюю очередь потому, что было укоренено не в большой романной традиции, а в побочной ветви литературной эволюции — массовой литературе преимущественно комического характера. Мысль эта на разные лады повторялась многими литературоведами, однако при этом, как правило, редко кто указывал на важную черту «ежедневной» бытописательской литературы — *бытовое разноречие*, связанное с процессами демократизации в жизни и литературе. Показывая Россию «вширь, со всеми особенностями ее национальной жизни, быта и природы (...) во всех вариантах ее сословного, профессионального и умственного бытия» [35, 39], авторы экстенсивно расширяли и круг доступных для изображения жанров речи, в первую очередь разговорных. Чеховская эпоха — время разноречия и время доступа разноречия в литературу, что хорошо чувствовали современники. Об этом писал в 1914 году Маяковский: «Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению “торгующей России”» [25, 973]. Это разноречие внес в литературу, разумеется, не один Чехов. Помимо самоочевидных социальных факторов, которые способствовали этому процессу, можно назвать и несколько тенденций в самой литературе.

Романизация, по Бахтину, происходит не только за счет диалогизации отношений героя и рассказчика и введения в текст «неготовой» современной проблематики, но и в результате того, что «язык обновляется за счет внелитературного разноречия» [3, 450]. Для нас

---

<sup>16</sup> Ср.: «Литературные жанры развитой национальной литературы редко исчезают совершенно; чаще жанр переходит в другой литературный разряд (...) Отгорев в большой литературе, жанр десятилетиями может тлеть в массовой, не давая, разумеется, произведений высокого искусства, но все же сохраняя на этих литературных задворках основные свои черты» [33, 71]. Очевидно, что эта мысль развивает идеи «литературной эволюции» Тынянова.

<sup>17</sup> См. об этом: [28, 45].

этот момент наиболее важен. Во второй половине XIX века романизации подверглись не только малые жанры прозы (о чем много писали<sup>18</sup>), но и драматургия. Современный исследователь отмечает, что «с Тургенева и Островского начинается период „эпизации“, вернее, „романизации“ русской драмы. Влияние эпических жанров сказалось в том, что из диалога уходят высокие антитезы, блестящие афоризмы, лирико-патетические монологи ⟨...⟩ Диалог приобретает экстенсивный характер, включает в свою орбиту „мелочи“ быта, подробности, отражает „реку жизни“» [26, 182]. С другой стороны, упадок серьезной драмы в 1880-х — начале 1890-х гг. — в период «междоусобицы» после Островского и до Чехова, признаваемый всеми историками театра, — выражался в ее дальнейшем «обытовлении», господстве «бытовой мелодрамы»<sup>19</sup> с ее сугубо частными, семейно-любковыми конфликтами и, соответственно, приватными речевыми формами. Наконец, натуралистические, описательно-«фотографические» тенденции, свойственные уже писателям-шестидесятникам и окончательно развившиеся в 1880-е годы (Лейкин, Писемский, Ясинский, Потапенко, Вас. Немирович-Данченко, Мамин-Сибиряк и др.)<sup>20</sup> выводили на первый план в поэтике неприкрашенный бытовой диалог. Существенно для разноречия было и «влияние журнально-публицистической, газетной и научно-популярной речи», которое считал наиболее значимым в этот период В. В. Виноградов [10, 59].

Важнейшую роль в обытовлении художественного слова сыграли очерки, «сцены», а затем «сценка» — ведущий жанр малой прессы и молодого Чехова, концентрировавшийся исключительно на разговорной речи<sup>21</sup>. Свойственное авторам сценки стремление «к сухому, безэпитетному, „протокольному“ авторскому повествованию, почти лишенному тропов» [33, 29] оттеняло бесконечное разнообразие коммуникативных ситуаций и первичных жанров в речи героев. Отличие Чехова от многих его современников — в том, что он принципиально не специализировался на изображении людей того или иного статуса. В картотеке чеховских героев, составленной М. П. Громовым

<sup>18</sup> См., например: [22].

<sup>19</sup> См.: [1, 76].

<sup>20</sup> Ср. подборку суждений современников о «фотографизме» едва ли не всех известных писателей 1880-х гг.: [33, 119–120].

<sup>21</sup> Об эволюции очерка в «сцены» и затем в «сценку» см.: [33, 23–39, 84–130].

[13, 232–241], представлены все сословия, возрасты и профессии. Талант стилизатора проявлялся в том, что речь этих героев была социально-характерна и индивидуализирована в одно и то же время.

О классификации жанров чеховских произведений и интертекстуальной судьбе литературных жанров у Чехова написано очень много<sup>22</sup>. Но никак нельзя сказать, что сколько-нибудь изучен более общий вопрос о речевых жанрах у Чехова. Современный исследователь отмечает:

Выявить все жанры, во взаимодействие с которыми вступают чеховские произведения, удастся, видимо, еще не скоро. (...) Наиболее ощутимый пробел в этом плане — работа Чехова с «первичными» (риторическими) жанрами. Проблема их трансформации, изучение их жизни по законам чеховского художественного мира — дело будущего [18, 22, 39].

Этот пробел мы и постараемся заполнить. Нами будет руководить гипотеза о том, что чеховский текст, как в свое время пушкинский, порождается смешением / смещением жанров — но не только литературных, а всех, и в первую очередь первичных. Начать же поиск общих закономерностей в изображении и трансформации речевых жанров у Чехова разумно с начала — с юморесок Антоши Чехонте<sup>23</sup>.

Самые ранние чеховские юморески — это либо *пародии* на определенный речевой жанр; либо развертывание и трансформация («смещение») определенного речевого жанра в другой, в чем-то противоположный; либо *смешение* двух или нескольких речевых жанров.

---

<sup>22</sup> О классификации жанров чеховской прозы см., например: [28, 45–51; 27, 115–121]. Рождественский, святочный и пасхальный рассказы у Чехова исследовали А. С. Собенников и Н. В. Капустин; фольклорные жанры — Д. Н. Медриш и П. Н. Толстогузов; анекдот — И. Н. Сухих и В. И. Тюпа; притчу — Тюпа; идиллию, легенду, житие — А. В. Кубасов; житие, хождение, элегию, пастораль — Капустин; новеллу — Н. Я. Берковский и Е. М. Мелетинский, и т. д.

<sup>23</sup> Разумеется, говоря о творчестве Антоши Чехонте первых двух–трех лет, автора «мелочишек» и сенок, мы, как правило, не можем судить о его оригинальности. Многие из указанных ниже закономерностей, по всей видимости, могут быть отнесены ко всей «осколочной» юмористике.

Наиболее распространенный вид пародий начинающего Чехова — это пародии на готовые речевые формы. Предметом пародирования и организующим центром чеховской «мелочишки» обычно становились устойчивые речевые жанры, самые разные — бытовые и официальные, устные и письменные, — но обычно «одномерные» в своей функции<sup>24</sup>. Таковыми оказывались: математические задачи<sup>25</sup>, рекламы и объявления<sup>26</sup>, библиографии<sup>27</sup>, календари<sup>28</sup>, загадки<sup>29</sup>, письма и телеграммы<sup>30</sup>, письмовники<sup>31</sup>, экзаменационные вопросы<sup>32</sup>, статистические опросники<sup>33</sup>, меню<sup>34</sup>, афиши<sup>35</sup>, словари<sup>36</sup>, юридические документы<sup>37</sup> и мн. др. Параллельно пишутся литературные пародии, но и они обычно пародируют не столько индивидуальную авторскую манеру, сколько определенный устоявшийся жанр массовой беллетристики: романтическую повесть<sup>38</sup>, фантастический роман<sup>39</sup>; уголовный роман и детектив<sup>40</sup>, детскую сказку<sup>41</sup> и т. п. Молодой Чехов обращается и к пародиям на риторические

---

<sup>24</sup> В. И. Карасик в своей классификации анекдотов называет этот вид «анекдот-пародия» [19, 152].

<sup>25</sup> «Задачи сумасшедшего математика» (1, 125).

<sup>26</sup> «Комические рекламы и объявления» (1, 122–124), «Контора объявлений Антоши Ч.» (1, 100–102), «Реклама» (4, 107).

<sup>27</sup> «Библиография» (2, 17).

<sup>28</sup> «Календарь „Будильника“ на 1882 г.» (1, 143–159).

<sup>29</sup> «Вопросы и ответы» (2, 50).

<sup>30</sup> «И то, и се» (1, 106–109), «Два письма» (2, 356).

<sup>31</sup> «Новейший письмовник» (3, 124–126).

<sup>32</sup> «Экзамен» (2, 293).

<sup>33</sup> «Дополнительные вопросы к личным картам статистической переписи» (1, 116), «Статистика» (5, 350–351).

<sup>34</sup> «Календарь „Будильника“ на 1882 г.» (1, 143–154).

<sup>35</sup> «Ярмарка» (1, 250).

<sup>36</sup> «3000 иностранных слов, вошедших в употребление русского языка» (2, 182), «Мои чины и титулы» (2, 230–231).

<sup>37</sup> «Завещание старого, 1883 года» (2, 300–301), «Контракт 1884 года с человечеством» (2, 306).

<sup>38</sup> «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» (1, 35–38).

<sup>39</sup> «Летающие острова» (1, 208–214).

<sup>40</sup> «Тайны ста сорока четырех катастроф, или Русский Рокамболь» (1, 487–492), «Шведская спичка» (2, 201–221).

<sup>41</sup> «Репка (перевод с детского)» (2, 64), «Сборник для детей» (2, 280).

жанры: поучение<sup>42</sup>, торжественная, обвинительная и рекламная риторика<sup>43</sup>.

Все эти пародии построены на алогизмах в сочетании со стилистической и содержательной гиперболизацией. Первый принцип осколочной юмористики — комический эффект должен создаваться за счет нарушения элементарной логики и правдоподобия<sup>44</sup>. Так, у Чехова доктор «бедных лечит 30-го февраля, 31-го апреля и 31-го июня бесплатно» («Контора объявлений Антоши Ч.»; 1, 100); затмение солнца видно «только в г. Бахмуте Екатер. губернии» («Календарь „Будильника“ на 1882 г.»; 1, 143); «Лентовский утром едет в Америку, вечером обратно» (1, 157) и т. п. Подрывается содержание речевых жанров, в данных примерах — информативных<sup>45</sup>. Но не менее распространены формальные комические приемы смешения несовместимых речевых жанров. Точкой отсчета здесь может служить элементарное механическое смешение текстов в рамках одного жанра по принципу «перепутанных объявлений»: «Жеребец вороной масти, скаковой, специалист по женским и нервным болезням, дает уроки фехтования» («Перепутанные объявления»; 2, 183)<sup>46</sup>. Чуть более сложный вариант — это комический «перевод» одного речевого жанра на язык другого: например, признания в любви на профессиональные жаргоны — юридический («Роман адвоката»; 2, 43)<sup>47</sup>, медицинский или репортерский («Два романа»; 1, 481–484). Такого рода юморески бессюжетны, весь их интерес — в совмещении

<sup>42</sup> «Письмо к ученому соседу» (1, 11–16).

<sup>43</sup> «Корреспондент» (1; 183, 184, 193–194).

<sup>44</sup> Ср.: «Особенно часто Билибин и Чехов в „мелочишках“ прибегают к своеобразной поэтике абсурда. Очевидно, доведение до нелепости какого-либо утверждения или изложение с невинным видом вопиющей бессмыслицы позволяло наиболее наглядно и кратко представить суть изобличаемого явления» [21, 82].

<sup>45</sup> По классификации В. И. Карасика перед нами «нарушение семантики образов» и «семантики координат» [19, 150].

<sup>46</sup> Ср. также: «Записка» (4, 149).

<sup>47</sup> В том же духе писали чеховские коллеги-юмористы. Ср., например, рассказ В. Билибина, в котором юрист пишет роман: «Он совсем потерял голову (...), нашедший имеет право получить третью часть. (...) „О, ты моя! Наконец, ты моя (...) на основании тома X части 1-й законов гражданских“, — говорил юноша в упоении» и т. д. [17, 95].

несовместимого. Стилистический оксюморон может указывать на механичность мышления и поведения героя, но этот и любой иной социальный смысл здесь вторичен по отношению к задачам чисто языкового комизма.

Однако уже у самого раннего Чехова появляются тексты, в которых это статическое со- и противопоставление дискурсов динамизируется, порождая сюжет. Поясним этот тезис на примере. В рассказе «Филантроп» действуют доктор и влюбленная в него пациентка. Она вызывает врача четыре раза на дню, жалуется на придуманные болезни и ждет от него первого шага — признания в любви, на которое доктор не идет, потому что любви вовсе не чувствует. В финале сценки герой, сжалившись над несчастной, пишет ей следующий рецепт:

Быть сегодня в восемь часов вечера на углу Кузнецкого и Неглинной, около Дациаро. Буду ждать (2, 85).

Жанр рецепта (императивный) совмещается с жанром любовной записки, назначающей свидание (экспрессивным), и оба жанра оставляют следы в получившемся гибридном образовании: от рецепта остается императивное «быть», от любовной записки — финальное «буду ждать». В данном случае перед нами не чисто формальный прием соположения, как в «перепутанных объявлениях», здесь происходит медиация несовместимых жанров (через присущую обоим жанрам «информативную» составляющую). Несовместимость дискурсов многозначна и многофункциональна. Она отражает расхождение официальной / неофициальной ситуаций (доктор и пациентка / будущие любовники). Невозможная для любовного дискурса грубоватая императивность записки и сухость экспрессии указывает на то, что доктор все-таки не любит эту женщину. С другой стороны, для читателя эта грубоватость снимается комизмом ситуации смешения рецепта и любовной записки. Записка служит завершающим пуантом юморески, но одновременно она, концентрируя в себе весь сюжет, ближе всего стоит к глубинной теме рассказа, оказывается матрицей, порождающей трагикомический текст. Таким образом, смешение / смещение речевых жанров — не просто комический прием, а порождающий механизм, способный выразить любые смыслы и чувства, поскольку бесконечно разнообразен и репертуар речевых

жанров, и правила их совместимости. Перед нами формообразующий конфликт речевых жанров, который вполне можно описать словами С. Евдокимовой (сказанными, впрочем, о позднем Чехове) о том, что Чехов «создает новый тип конфликта — не столько конфликт между индивидуальными волями, сколько столкновения различных культурных дискурсов и вербальных стратегий» [36, 119]. С другой стороны, упомянув глубинную тему и порождающую матрицу, мы имплицитно ввели в наше рассуждение понятия порождающей поэтики. Одна из наиболее авторитетных теорий порождения текста, предложенная Майклом Риффатерром на материале поэзии, указывает на то, что отличительной чертой, по которой можно узнать порождающую матрицу в тексте, является аграмматичность: нарушение общезыковых правил сигнализирует о существовании иной, не данной в тексте упорядоченности, которая порождает необычный текст<sup>48</sup>. Такую отчетливо ощутимую аграмматичность на речевом уровне (а речевые жанры и называют иногда «грамматикой речи») мы видели в приведенном выше примере. Обобщая, можно предположить, что смешение несовместимых речевых жанров всегда порождает у читателя ощущение «аграмматичности» — хотя сама по себе «грамматика речи» еще далека от научной ясности.

Следующий шаг в развитии эксперимента с речевыми жанрами представляет собой чеховская *сценка*. Здесь, в отличие от «мелочешек», уже, конечно, нельзя говорить об участии только одного речевого жанра. Жанров много, однако в каждой отдельной сценке доминирует, становится ключевым, как правило, только один: допрос («Злоумышленник», «Ты и вы»), показания в суде («Унтер Пришибеев», «Интеллигентное бревно», «Из огня да в полымя»), исповедь («Загадочная натура»), запугивание («Пересолил»), совет («Совет»), извинение («Смерть чиновника»), дружеская беседа («Толстый и тонкий») и т. п. Во всех этих случаях в процессе комического развертывания происходит трансформация (смещение) речевого жанра, его подмена другим или обесмысливание. Причины могут быть самыми разными: речь безуспешна из-за того, что говорящий не владеет

---

<sup>48</sup> Ср. «Любая аграмматичность внутри стихотворения есть знак того, что есть грамматичность где-то еще, то есть того, что аграмматичность принадлежит к другой системе. Это системное отношение привносит в текст значение (significance)» [38, 164–165].

жанром<sup>49</sup>, из-за лжи<sup>50</sup>, раболепия<sup>51</sup> и т. д., но результаты оказываются сходными: имманентные законы данного жанра подрываются, он или превращается в иной, не совместимый с первоначальным, или заходит в тупик, не выполнив своей иллокутивной цели, или смешивается с чуждым для него. Именно в этом процессе заключена соль юморесок: герои, их чувства и намерения примитивны, ситуации обыденны, язык прост; сила рассказов — только в разнообразии речевых жанров и в парадоксальности их трансформаций. Самыми плоскими и неудачными у молодого Чехова обычно оказывались рассказы, в которых доминировал, не меняясь, а только разворачиваясь, один речевой жанр («Рыцари без страха и упрека» — рассказы о происшествиях, «Протекция» — просьба, и т. п.).

Итак, основное коммуникативное событие, которое совершается в юмореске, независимо от ее тематики, — это смещение речевого жанра. Попробуем наметить *типологию трансформаций речевых жанров* у раннего Чехова<sup>52</sup>. Эта типология может быть построена по принципу тропов: разворачивание текста, переход от «темы» к « реме» осуществляется за счет тропологическим образом организованного смещения речевых жанров.

Наиболее частотным способом трансформации и фундаментом всех прочих способов является *ирония*. На возможность иронической трансформации указывал уже Бахтин: «речевые жанры вообще довольно легко поддаются переакцентуации, печальное можно сделать шутливо-веселым, но в результате получается нечто новое

---

<sup>49</sup> Денис Григорьев в «Злоумышленнике» не понимает своей роли подследственного на допросе и самого значения допроса; полковник Пискарев в «Дипломате» не может выдержать избранного жанра: сообщить мужу о смерти жены и одновременно утешить его.

<sup>50</sup> Героиня «Загадочной натуры» лжет самой себе и собеседнику во время «исповеди».

<sup>51</sup> Чинопочитание рушит дружескую беседу в «Толстом и тонком».

<sup>52</sup> О способности жанра (в том числе «устного», «риторического») у Чехова «превращаться в другой жанр» писал еще в 1973 г. В. Н. Турбин [30, 204]. Однако множество интереснейших наблюдений в этой статье сочетается с редким сумбуром в изложении. Наша задача, прежде всего, — упорядочить огромный материал первичных жанров у Чехова, отсюда построение типологий.

(например, жанр шутовой эпитафии)» [7, 192]. Однако нас в данном случае будет интересовать не совмещение противоположных интенций в рамках одного высказывания, а динамический аспект того же явления (не «смешение», а «смещение» жанров). В самом чистом виде ироническая трансформация заключается в том, что заданный в начале текста речевой жанр переходит в свою прямую противоположность, обычно демонстрируя при этом разрыв между намерением говорящего и результатом высказывания. Хвала переходит в хулу («Патриот своего отечества»; 2, 66–67) и наоборот («Разговор»; 2, 96–98); самовосхваление — в самоумаление («Разговор человека с собакой»; 3, 187–188); жалоба на общественные притеснения — в похвальное слово власти («Рассказ, которому трудно подобрать название»; 2, 80–81); выговор и обвинение — в уговоры и задабривание («Единственное средство»; 2, 18–20); слово в защиту печати — в приказ, запрещающий читать газеты («Ревнитель»; 2, 56–57) и т. п. В одних из этих рассказов речевые жанры меняются под влиянием внешней репрессии (осуществленной или возможной), в других — произвольно, независимо от воли говорящего, по причинам, не указанным автором, — и следовательно, читатель может строить самые разные догадки.

Один из вариантов иронической трансформации — это полярное расхождение внешней и внутренней речи: адвокат со слезами на глазах защищает подсудимую, думая при этом: «Дай мне истец сотней больше, я упек бы ее!» («Ряженые»; 2, 8) и т. п. В таких случаях противоположные жанры сосуществуют одновременно — и потому сценка оказывается лишенной динамики, бессюжетной.

Но система речевых жанров не симметрична — далеко не у каждого жанра есть прямая противоположность. Поэтому часты случаи, когда жанр перетекает в *частично противоположный*. Это можно назвать сменой регистров. Так, неофициальное переходит в официально-деловое: разговор между почти родственниками — будущими зятем и тестем — сменяется деловыми отношениями клиента и парикмахера («В циркульне»; 2, 35–38); дружеский разговор одноклассников превращается в почтительное представление начальнику («Толстый и тонкий»; 2, 250–251); любовный разговор сменяет денежная расписка («Жених»; 2, 23–26) и т. п. Вполне возможен и обратный процесс — официальное переходит в неофициальное:

выражение благодарности благодетельнице перетекает в соблазнение («Благодарный»; 2, 45–47). Меняются регистры частное / общее: адресат частного письма демонстрирует его всем как литературное произведение, образец стиля, не понимая его содержания («Два письма»; 2, 356–357); требование / просьба: требования дочери министра к отцу сменяются просьбами и мольбами («Юристка»; 2, 265–266); меняется на противоположную тональность речи: подчеркнуто уважительный разговор фельдшера и пациента сменяется руганью («Хирургия»; 2, 40–43) и т. д.

Существует и неполный вариант иронической трансформации, который можно назвать *негацией*: это случай, когда герой отказывается от избранного им «благородного» речевого жанра, однако этот жанр не сменяется никаким другим. Так, в рассказе «Умный дворник» герой отказывается от проповеди просвещения (2, 72–74); в рассказе «Братец» герой перестает отговаривать свою сестру выходить замуж по расчету (2, 82–83); в рассказе «Двое в одном» герой прерывает свои либеральные протесты (2, 9–11) и т. п. Обычно в коротких сценах отрицание жанра совпадает с анекдотическим пуантом, но в более протяженных — может происходить несколько раз.

Спектр речевых жанров очень широк, он дает много возможностей для частичного перехода в противоположное, и поэтому константой в случае иронической трансформации остается только принцип несовместимости начала и конца: речевые жанры на «входе» и «выходе» текста в какой-то мере противоположны — по своим интенциям, способу речевого выражения, концепции адресанта, предполагаемой реакции адресата и т. д. Смыслы такой трансформации, при всем их разнообразии, всегда содержат один семантический инвариант: человек по тем или иным причинам всегда готов к прямо противоположным высказываниям; субъект по преимуществу пустотен, а значение знака всегда может быть изменено или подменено. Эта закономерность окажется очень важной для понимания позднего Чехова.

В данном случае мы говорим только о речевых жанрах, но заметим сразу, что на проблему можно посмотреть и шире: движение от начала к концу во всех этих текстах осуществляется за счет переворачивания полюсов некоей текстообразующей оппозиции, их уравнивания или *отрицания самого существования противоположности*.

Чехов написал несколько сотен юморесок, и, наверное, нет такой оппозиции, полюса которой не менялись бы в ходе развертывания одного из этих текстов.

Помимо иронии, текст может порождаться *гиперболой*, абсолютизацией и гротескным преувеличением определенных компонентов речевого жанра. Этот прием можно найти в самых известных чеховских юморесках: гиперболизация извинения («Смерть чиновника»), запугивания («Пересолил»), совета («Налим»). Заметим, что во всех этих случаях ирония остается основанием, фундаментом трансформации: извинения беспочвенны, запугивание вызвано страхом самого говорящего, советы некомпетентны и т. д.

Интересно то, что гипербола у Чехова может использоваться в социальной сатире, направленной на прямо противоположные явления. Так, в рассказе «Случай *mania grandiosa*» взятые из речи охранительные императивы («Сборища воспрещены!», «А посиди-ка, братец!»; 2, 21) определяют безумное поведение героев «пришибеевского» типа. В рассказе «Он понял!» убить скворца, по словам героя, — это «пойти против государственных законов» (2, 171). Но сходной насмешливо-гиперболической трансформации подвергаются и высказывания, несущие либеральный смысл: протест против запрета на курение принимает форму протеста против подавления свободы личности<sup>53</sup>; призыв прочесть заметку в газете — форму проповеди гласности<sup>54</sup> и т. д. Здесь нет дискредитации либеральной или консервативной идеологии, внимание Чехова сосредоточено в первую очередь на инерции сознания и речевых привычках. Субъект инерционен, готовый речевой жанр ведет его в определенную сторону и заводит в тупик, язык обманывает человека на каждом шагу.

Наряду с гиперболой нужно отметить и *литоту* — гротескное преуменьшение, при котором предмет высказывания не соответствует обычному содержанию или пафосу жанра. Так снижается речевой жанр протеста в рассказе «Сушья правда». Уволенный со службы

---

<sup>53</sup> «Кто это не велел? Кто имеет право? Это посягательство на свободу! Я никому не позволю посягать на свою свободу! Я свободный человек!» («Двое в одном»; 2, 10).

<sup>54</sup> «Вы живете, как дикие звери, газет не читаете, не обращаете никакого внимания на гласность, а в газетах так много замечательного!» («Радость»; 2, 12).

чиновник клянется товарищам, что выскажет начальнику «всю сущую правду» (2, 177) и выведет его на чистую воду. В результате он «с дрожью в голосе, со слезами на глазах, стуча кулаком по груди» (2, 178) говорит о том, что в канцелярии полы давно не крашены, что начальник позволяет бухгалтеру спать до одиннадцати часов и т. п. В другом рассказе артист-комик приходит к инженеру и долго мнетя, не осмеливаясь что-то попросить. Героиня решает, что он пришел делать предложение, однако в конце выясняется, что комик хотел всего лишь водки («Комик»; 2, 317)<sup>55</sup>.

Важным для чеховской эволюции был не самый частотный прием *метонимического смешения* речевых жанров. Метонимическая операция не обязательно сталкивает несовместимое и не обязательно преследует комические цели (как в принципе «перепутанных объявлений»). Ее суть — в сопоставлении, рядоположении высказываний, принадлежащих к разным речевым жанрам без логической связи между этими высказываниями, но в присутствии некоей реальной, референтивной связи. Одна из наиболее известных ранних чеховских юморесок — «Жизнь в вопросах и восклицаниях» — представляет собой упорядоченный только временной последовательностью (самой «жизнью») набор высказываний, принадлежащих к самым разнообразным первичным жанрам. Нет здесь и единого субъекта речи: в начале взрослые говорят о ребенке, потом слово получает сам герой, в конце, после его смерти, снова звучит чужая речь. Стандартная жизнь выражается стандартной речью: она начинается, продолжается и заканчивается речевыми клише, которые составляет в цепочку смежность, а не логика. Как почти всегда у Чехова, за последовательностью речевых жанров просматривается ироническое смещение к противоположному, но в данном случае это ирония самой жизни: высказывания, по большей части экспрессивные, движутся от радостных (детство, юность и молодость) к скорбным (старость и смерть).

Если в «Жизни...» перед нами случайная, но обычная, типичная последовательность высказываний, то в знаменитой «Жалобной книге» (2, 358–359) их соседство откровенно случайно. Реальная

---

<sup>55</sup> Последний случай можно также классифицировать как «понижение ожидания» — часть «несоответствия вывода» [19, 151].

связь между отдельными записями состоит только в том, что их авторы — пассажиры железной дороги. Случайность нарушает заданные рамки: пространство, предназначенное для жалобы (причем жалобы только официальной, на нарушение правил) оказывается заполнено любимыми, преимущественно фатическими, жанрами (пробы пера, записи своего имени на память, шутки). Жалоба, самый распространенный речевой жанр у раннего и позднего Чехова, в каком-то смысле универсальна: она может совмещаться с чем угодно и замещаться чем угодно<sup>56</sup>.

Соположение несвязанного предваряет чеховский «диалог глухих»: в рассказе «Злоумышленник» перед нами, в сущности, два параллельных ряда высказываний с логическими разрывами между ними, не способные вступить в диалог. С одной стороны, это юридические жанры — допрос, обвинение, уличение и т. д. вплоть до цитаты из «Уложения о наказаниях», а с другой — инструкция по рыбной ловле для начинающих. Жанры не вытекают друг из друга, а только сопологаются, общим у них оказывается только референт — произошедшее событие, которому говорящие приписывают противоположные значения.

Разумеется, цели подобных столкновений дискурсов могут быть самыми разными. Нам в данном случае важно только указать, что метонимический принцип случайного соположения логически не связанных высказываний, родившийся в юмористике, окажется чрезвычайно важным для поздней прозы и драматургии Чехова. Случайные и бессмысленные реплики, прямо не вытекающие из контекста разговора, оказываются, как показывают многие исследования, наиболее насыщены коннотациями. Это происходит оттого, что у читателя, который сталкивается с соположением несходного, возникает желание упорядочить, «выровнять» текст, связать его элементы некоей эквивалентностью. В таком случае возникает окказиональная синонимия речевых жанров.

---

<sup>56</sup> У позднего Чехова часто наблюдается обратная закономерность: жалоба может парадоксальным образом замещать любой речевой жанр. Ср., например, рассказ «Учитель словесности», где она замещает признание в любви: «— Позвольте... — продолжал Никитин, боясь, чтоб она не ушла. — Мне нужно вам кое-что сказать... Только... здесь неудобно. Я не могу, не в состоянии... Понимаете ли, Годфруа, я не могу... вот и всё...» (8, 321).

Большинство речевых жанров — комплексные, то есть состоящие из элементов, тоже принадлежащих к определенным речевым жанрам. Часть этих элементов может оказаться общей у совершенно непохожих и даже противоположных жанров. На этом основана комическая или серьезная подмена жанров по сходству или, иначе, *метафорическая трансформация*. Значение ее для чеховской юмористики очень велико, поскольку такое смещение всегда вводит в игру квипрокво — «сверхприем» комической литературы.

Поясним это на примере. В раннем рассказе «Баран и барышня» героиня — бедная девушка, служащая в столице, — обращается к чиновнику железнодорожного ведомства с просьбой о бесплатном билете для проезда на родину. По ошибке она заходит не в ту дверь и попадает к банковскому служащему, который видит ее ошибку, но от нечего делать и чтобы убить время до театра заводит с «хорошенькой брюнеткой» (2, 60) пустой разговор, расспрашивая ее о родственниках, женихе, жизни в родном городе и т. п. Только в финале он объясняет ей, что она ошиблась дверью. Барышня идет к железнодорожнику, но выясняется, что тот только что уехал в Москву. Это незамысловатое построение с ясными сатирическими и нравоописательными целями становится возможным благодаря частичному совпадению двух речевых жанров: просьбы и фатической «болтовни» при знакомстве. Серьезная просьба обычно включает в себя аргументацию: проситель объясняет, почему он просит, рассказывает обстоятельства своей жизни. Аргументация может разворачиваться в подробный рассказ о себе. В этом случае она может совпасть по форме с тем рассказом о себе, которым обычно сопровождается знакомство. Чуждые друг другу, принадлежащие к разным классам (императивному и фатическому) комплексные речевые жанры частично пересекаются. В чеховском рассказе один из героев пользуется этим и подменяет просьбу болтовней. Сходным образом построены рассказы о манипулятивных действиях: «Добродетельный кабатчик», в котором оказываются неотличимы альтруистическое предложение дать денег в долг и обманная сделка; «Размазня», где омонимичны наглый обман и жестокий урок, и др.

Разумеется, выделенные здесь способы трансформации речевых жанров могут комбинироваться между собой в рамках одного рассказа (что становится особенно важно для позднего Чехова).

Классификация не претендует на полноту, она может быть дополнена. Нам важно было только указать на существование самого явления и его «интегрирующий» характер. Мы начинали эту работу с констатации того, что трудно найти общее в разнообразии чеховских текстов, особенно ранних. В каждом из рассказов, упомянутых в данном разделе, есть свои индивидуальные интенции, свои познавательные, этические и эстетические оценки. Есть и сквозные темы, давно отмеченные чеховедами («пошлость», «футлярность», «хамелеонство», «стереотипность мышления и поведения» и т. д.). Однако рассказы все равно воспринимаются как «пестрые», не сводимые к единому знаменателю. На наш взгляд, единственная общая черта этих текстов состоит в том, что они всегда представляют собой смешение, переплетение и отрицание действительности определенных речевых жанров. Ранний Чехов экспериментирует с основой основ коммуникации — ее жанровой упорядоченностью.

Важность подхода к чеховскому творчеству с точки зрения теории речевых жанров обусловлена и еще одним обстоятельством. В научной литературе можно встретить, в сущности, прямо противоположные суждения о соотношении общего и индивидуального в изображении человека у Чехова. С одной стороны, подчеркивается стремление писателя «индивидуализировать каждый отдельный случай» (10, 66), принципиальная для его психологизма «индивидуальная неповторимость, единичность каждого человеческого существования» [20, 132], указывается на то, что

Чехову недостаточно показать человека в кругу его мыслей, идей, верований, изобразить героя в индивидуальных чертах физического облика. Такой индивидуальности ему мало. Ему надобно запечатлеть особость всякого человека в преходящих, мимолетных внешних и внутренних состояниях, присущих только этому человеку сейчас и *в таком виде* не повторяемых ни в ком другом [33, 300].

С другой стороны, столь же общеприняты в чеховедении суждения о том, что герои Чехова, раннего и позднего, — это обыкновенные, средние, заурядные люди, чьи суждения неоригинальны, а поступки шаблонны, что писатель высвечивает «ненормальность нормального» [9, 21], то есть остранивает стерто-общепринятое поведение, что Чехов — «критик клишированной, окостенелой, футлярной культуры

эпохи заката российской империи» [16, 90], «культуры штампов» [34, 22–23], «поэт конца», изображающий дряхлый мир [8, 49].

Как нам кажется, понятие речевого жанра (как и типологически сходные с ним понятия фрейма и ролевого поведения) — это тот «средний термин», который способен разрешить противоречие «индивидуализации» и «клишированности». Речевые жанры — не индивидуализированная речь, а общие схемы построения речи, но они способны наполняться самым разным индивидуальным содержанием. Жанры неизбежны, обязательны для каждого носителя языка и потому бесконечно повторяются. Но высказывания, составляющие каждый жанр, столь же неизбежно отличны друг от друга. Трансформации речевых жанров дают возможность медиации между заложенной в каждом жанре схемой и ее неповторимым наполнением.

Наша точка зрения, как может показаться, противоречит принятому в чеховедении мнению о том, что чеховское комическое мышление анекдотично (т. е. ситуативно). На самом деле вопрос о том, ситуативно или дискурсивно мышление Чехова-юмориста, — это вопрос о курице и яйце. Действие юморески, как мы показали, кристаллизуется вокруг доминирующего первичного речевого жанра, но этот жанр обычно прямо связан с анекдотической ситуацией (фреймами допроса, рыбной ловли и т. д.). Ситуация оказывается парадоксальной, переворачивается<sup>57</sup>, но пуантом чеховского анекдота обычно становится перемена жанра. В тех случаях, когда Чехова интересует только ситуация, а не слово героя, получают очерки — «На волчьей садке», «Салон де варьете», «В Москве на Трубной», «На реке» и др., — которые представляют собой, как отмечает А. П. Чудаков, тупиковую ветвь чеховской эволюции [33, 69–75]. Заметим, что во всех этих текстах представлено множество героев, многоголосие, которое не укладывается в рамки отдельного речевого жанра. В отличие от них анекдотическая сценка, ставшая на несколько лет главным чеховским литературным жанром, предполагает ограниченное число героев (обычно два–три) и ядро диалога. Диалог же выстроен вокруг определенного речевого жанра и подчинен задаче его трансформации.

---

<sup>57</sup> Ср., например, замечание Л. М. Лотман о закономерности чеховского водевиля: «„серьезные“, торжественные ситуации — свадьба, юбилей, взимание долгов, лекция, брачное предложение — перетекают в нечто противоположное» [23, 111].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л. : ЛГУ, 1990. С. 30–80.
2. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М. : Наука, 1989. — 272 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. — 504 с.
4. Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. Т. 5. М. : Русские словари, 1996. С. 207–286.
5. Бахтин М. М. К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. Т. 5. М. : Русские словари, 1996. С. 42–44.
6. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. Т. 5. М. : Русские словари, 1996. С. 159–286.
7. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. Т. 6. М. : Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. — 799 с.
8. Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М. : Искусство, 1969. С. 48–182.
9. Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX в. Л. : ЛГУ, 1973. — 168 с.
10. Виноградов В. В. Избранные труды. История русского литературного языка. М. : Наука, 1978. — 320 с.
11. Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992. (Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 27). — 400 с.
12. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М. : НЛО, 1996. — 352 с.
13. Громов М. П. Город N. // Громов М. П. Книга о Чехове. М. : Современник, 1989. С. 232–241.
14. Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М. : Гос. Акад. худож. наук, 1925. С. 191 с.
15. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб. : СПбГУ, 1996. — 440 с.
16. Жолковский А. К. Зощенко и Чехов (сопоставительные заметки) // Чеховский сборник / ред. А. П. Чудаков. М. : ИМЛИ им. А. М. Горького, 1999. С. 175–190.

17. И. Грэк (Билибин В. В.) Юридический беллетрист // И. Грэк (Билибин В. В.) Юмористические узоры. СПб., 1898.
18. Капустин Н. В. «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново : Ивановский гос. ун-т, 2003. — 262 с.
19. Карасик В. И. Анекдот как предмет лингвистического изучения // Жанры речи. Вып. 1. Саратов : ГосУНЦ «Колледж», 1997. С. 144–153.
20. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : МГУ, 1979. — 327 с.
21. Катаев В. Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М. : Языки славянской культуры, 2004. — 392 с.
22. Кубасов А. В. Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра. Свердловск : Свердловский гос. пед. ун-т, 1990. — 73 с.
23. Лотман Л. М. Драматургия А. П. Чехова. Идеи и формы // Русская литература 1870–1890-х годов. Проблемы литературного процесса. Свердловск : Уральский гос. ун-т, 1985. С. 105–121.
24. Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб. : Искусство-СПб, 1997. — 847 с.
25. Маяковский В.В. Два Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914). СПб. : РХГИ, 2002. С. 973.
26. Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск : Иркутский гос. ун-т, 1989. — 195 с.
27. Сухих И. Н. Жанровая система Чехова // Памяти Г. А. Бялого: К 90-летию со дня рождения: Научные статьи. Воспоминания. СПб., 1996. С. 115–121.
28. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л. : ЛГУ, 1987. — 180 с.
29. Толстой Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. Т. 16. М., 1955. С. 6–16.
30. Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров у А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы : Сб. ст. Саранск : Мордовский гос. ун-т, 1973. С. 204–217.
31. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. — 574 с.
32. Чудаков А. П. Единство видения: письма Чехова и его проза // Динамическая поэтика: от замысла к воплощению. М. : Наука, 1990. С. 220–244.
33. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М. : Советский писатель, 1986. — 384 с.

34. Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире. (Чехов: «Ионыч») // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мира автора и структура текста. Tenaflly: Hermitage, 1986. С. 21–52.
35. Эйхенбаум Б. М. О Чехове // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л. : Советский писатель, 1969. — 504 с.
36. Evdokimova S. Work and Words in «Uncle Vanja» // Anton P. Čechov — Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. München, 1997. P. 119–126.
37. Fowler A. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford : Clarendon, 1982. — 357 p.
38. Riffaterre M. Semiotics of Poetry. Bloomington; L. : Indiana UP, 1978. — 213 p.

## **А.П. ЧЕХОВ И «МАЛАЯ ПРЕССА»: ПОВЕСТВОВАНИЕ, КОММУНИКАЦИЯ, ЧИТАТЕЛЬ**

В главе исследуются проблемы построения повествования и осуществления / провала коммуникации между повествователем и читателем в текстах раннего Чехова.

*Ключевые слова:* А. П. Чехов; Антоша Чехонте; малая пресса 1880-х годов; повествование; коммуникация; повествователь и читатель.

**Xenia Overina**

### **ANTON CHEKHOV AND THE “SMALL PRESS”: NARRATION, COMMUNICATION, READER**

The chapter explores the problems of narration structuring and implementation / failure of communication between the narrator and the reader in the text of young Chekhov.

*Keywords:* Anton Chekhov, Antosha Chekhonte; small press of 1880s; narration; communication; narrator and reader.

.....

**В**опрос об особенностях повествования в ранних текстах А. П. Чехова охватывает достаточно широкий спектр теоретических и историко-литературных проблем. Сложность ситуации заключается в необычном положении писателя, чьи произведения сыграли серьезную роль в развитии как классической, так и массовой русской литературы. Успех в разных областях художественной словесности привел к тому, что образ писателя словно бы раздвоился: Антоша Чехонте и Антон Чехов представляются как бы разными авторами, обладающими различными писательскими техниками, литературными ориентирами и целями. Таким образом, творческая история Чехова осмысливается как эволюция не только в смысле развития художественной системы писателя, но и как сознательный отказ от

«несерьезного» занятия в пользу «настоящей» литературы. Рубеж, разграничивающий два периода творчества писателя, привлекает большое внимание исследователей. Так, А. П. Чудаков описывает его через перелом повествовательной системы молодого автора [35, 10–60]. Немецкий ученый М. Фрайзе предлагает еще одну классификацию текстов Чехова, которая затрагивает проблему смыслообразования:

Только после письма Д. В. Григоровича Чехов осознал разницу между подлинно художественными текстами и «литературными поделками», и потому их сосуществованию в его творчестве был положен конец. В диахронии творчества Чехова такие «литературные поделки», написанные им до письма Григоровича, не играют роли. Уже до письма Григоровича «литературные поделки» среди публикаций Чехова играют все меньшую роль, а потом и вовсе сходят на нет. Отбор текстов, сделанный Чеховым для собственного собрания сочинений, вышедшего в издательстве А. Ф. Маркса, показывает, что главным критерием для писателя была внутренняя смысловая структура его произведений [32, 10].

Так или иначе, но наличие генетической связи между двумя периодами творчества писателя приходится обосновывать либо избирать особый (не хронологический) принцип анализа чеховских текстов, позволяющий представить поэтику автора во всем разнообразии ее характеристик [11; 25]. И если вторая часть литературного наследия автора («зрелый Чехов») смогла обрести устойчивый репертуар интерпретаций, то единого мнения о том, что же представляет собой поэтика Антоши Чехонте, у исследователей не сложилось. Ранние тексты рассматриваются, например, как путь писателя к большой литературе, включающий в себя поиск собственной манеры, художественной формы [8; 34], или как произведения с особой новаторской структурой, которая четко отделяет рассказы Чехова от того, что создавалось другими авторами «малой прессы» [31].

Сложность заключается в том, что статус и облик массовой литературы рубежа веков представляются не слишком ясными. Только в последние десятилетия XIX века в России формируется то, что можно назвать популярной литературой, — и связано это, безусловно, с ростом числа читателей, то есть с распространением грамотности [22; 41; 1]. Развитие изданий, ориентированных на новую

аудиторию, происходит очень быстро, а формирование репертуара «малой прессы», выработка новых популярных «канонов» или литературных формул требует определенного времени, в результате чего последние оказываются достаточно расплывчатыми<sup>58</sup>.

Повествовательная структура таких текстов формировалась под воздействием особого рода отношений между авторами и читателями. А. И. Роскин указывает на «презрение Антоши Чехонте к читателю юмористических журналов... презрение, которое не искажало, а охраняло чеховский талант. А это презрение Чехов почувствовал, едва начавши печататься» [23, 83]. Однако дело, скорее всего, было вовсе не в стремлении автора раскрыть «читателю картины его собственной жизни, освещенной не высказанным напрямую, но как бы растворенным в самой атмосфере повествования требованием изменить ее» [7, 159]. Взаимодействие Чехова с его аудиторией было куда более сложным и обуславливалось, как представляется, законами функционирования популярной литературы.

В отличие от высокой литературы, где образ писателя-творца всегда резко противопоставлен аудитории (крайний случай — романтический топос «поэт и толпа») или, как минимум, отделен от нее, в русской массовой литературе конца XIX века граница между ними оказывается проницаемой. Вчерашний читатель мог стать сотрудником газеты, для этого нужно было всего лишь отправить свой текст в редакцию, и если он нравился издателям, то появлялся в печати [20]. Как следствие, «<у> раннего Чехова “литератор” и “читатель” нередко меняются местами: писатель легко становится обывателем, а читатель настойчиво тяготеет к писательству (“Ревнитель”, “Водевиль”, “О женщины, женщины!” и др.)» [18, 124].

Реальному читателю, который решил стать «автором», не обязательно было даже создавать художественное произведение: документальное повествование тоже пользовалась большим успехом у публики. Последнее обстоятельство имеет особое значение: в русской массовой литературе этого периода зачастую не было четкого различия между фикциональным текстом и документалистикой. Писатели и читатели, безусловно, понимали разницу между вымыслом

---

<sup>58</sup> Существует предположение, что массовую литературу этого периода следует называть «протомассовой литературой» (см.: [17]).

и реальностью, однако данная оппозиция снималась единой авторской интенцией, направленной на увлечение и развлечение читателя. Так, реальные факты, взятые из газетной хроники, становились деталями художественных текстов и, вполне вероятно, могли быть опознаны в их структуре читателем [8, 60]. Многие «мелочишки» имитировали всевозможные газетные обзоры — достаточное количество таких примеров можно найти у Чехова [19]. Фикциональные и документальные тексты отражали одни и те же проблемы современности, не забывая при этом адресоваться к литературной традиции, в результате чего появлялись интересные варианты давно известных сюжетов.

В раннем рассказе Чехова «Корреспондент» писатель обращается к теме «маленького человека» (сюжет о нем к концу века стал очень популярен в массовой литературе) и доводит начатую Гоголем и Достоевским линию до логического завершения: чеховский корреспондент получает то, что было так сложно для Башмачкина и Девушкина: обретает собственный голос, хотя и не желает (или не умеет) им воспользоваться.

Таким образом, в повествовательной структуре произведений русской массовой литературы конца XIX века сильно акцентированным оказывается полюс читателя.

Реципиент является крайне важной фигурой для конструирования текста. В. Шмид в «Нарратологии» уделяет большое внимание этой проблеме. Исследователь отмечает, что именно в сознании конкретного читателя формируется представление об абстрактном авторе, задачей которого предполагается вымысливание художественного мира и создание в тексте образа адресата [36, 39–108]. При этом, однако, не следует забывать о том, что конкретный автор остается ответственным за создание собственно произведения, хотя ни наивный читатель, ни литературовед не могут описать его сознание как повествовательную инстанцию<sup>59</sup>.

Ситуация, сложившаяся вокруг массовой литературы рубежа веков, обусловила максимальное сближение конкретного автора и конкретного читателя, что повлияло и на характер соотношения других повествовательных инстанций. Реципиент оказался не просто

---

<sup>59</sup> О читательской интерпретации в теоретическом аспекте см. также [21].

«получателем информации», в воображении которого складывается образ автора и его художественного метода на основе прочитанной литературы. То, что читатель желал получить от текста, являлось не столько «горизонтом ожидания»<sup>60</sup>, сколько своеобразным «заказом». Граница между творцом и аудиторией была проницаемой. В отличие от ситуации, когда публика взаимодействует с высокой литературой, массовый читатель мог формировать для себя личный «канон», выбирая подходящее издание, любимые жанры, сюжетные линии<sup>61</sup> и авторов.

Одним из самых популярных жанров массовой литературы была и остается новелла, форма которой обуславливает возникновение особого рода контакта между текстом и реципиентом. Если говорить о повествовательной структуре, то абстрактный читатель (по Шмиду) здесь неизбежно оказывается идеальным реципиентом, то есть, подобно изеровскому имплицитному читателю [42], максимально приближается к нарратору. Однако в отличие от того, что описывает Изер, этот субъект не обязан обладать глубокими познаниями в области культуры и литературы, напротив, повествователь стремится сконструировать текст так, чтобы он был понятен и интересен реципиенту.

Между тем описанные обстоятельства едва ли могут привести к тому, чтобы читатель испытал удовольствие от чтения. Дж. Г. Кавелти называет два условия, необходимых для того, чтобы текст популярного жанра понравился аудитории — наличие знакомой формулы и небольшие изменения, отступления от сюжетной схемы, которая, однако, не должна полностью разрушать жанровый канон [10]. Такие отступления от формулы мотивированы тем, что процесс чтения неизбежно опирается на механизмы конкретизации прописанного смысла реципиентом, описанные Р. Ингарденом [9, 72–91]. Еще одной причиной их появления является стремление повествовательной системы вернуться в равновесное состояние, разделить

---

<sup>60</sup> О «горизонте ожидания» см.: [40, 62–70].

<sup>61</sup> Имеются в виду романы-фельетоны, которые печатались в «подвалах» газет. Так, в газете «Новости дня», где была напечатана чеховская «Драма на охоте», ежедневно публиковались разнообразные романы с продолжением, причем отрывки разных текстов чередовались, и читатель не знал, отрывок какого произведения ему предложат завтра.

изначально противопоставленные полюса адресата и адресанта. Литератор, пишущий формульный текст и нацеленный на успех, должен создать произведение, одновременно знакомое и новое для читателя. Иными словами, он должен сместить читателя с его позиции осознанной внеаходимости, заставить его поверить в реальность фиктивного мира, вчувствоваться в происходящее. Таким образом, пристальное внимание автора и, как следствие, повествователя будет направлено сразу на два уровня: уровень происшествий художественного мира и уровень коммуникации читателя и текста<sup>62</sup>. Говоря словами М.М. Бахтина,

...перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов [4, 403].

В ранний период творчества Чехов работал в описанных нами условиях, что не могло не отразиться на его произведениях. Особая связь, существовавшая между авторами и читателями, сразу нашла отражение в поэтике писателя: «Особенностью литературной позиции начинающего Чехова было удивительно легкое принятие условий обращения к аудитории, свойственных развлекательной беллетристике. Сотрудник юмористических журналов исходно занимал позицию «человека в толпе», человека «как все», но жизнерадостного и по возможности оптимистичного» [18, 7]. Ощущение общеизвестного возникало у Чехова и в рамках художественного мира, и на

---

<sup>62</sup> Под текстом здесь мы понимаем взаимодействие сразу двух повествовательных инстанций, выделенных В. Шмидом, — абстрактного автора и повествователя, так как воздействие на читателя оказывает и характер вымышленного мира, и то, каким образом этот мир воплощен в конкретном тексте.

уровне повествования. Сюжет строился на основе знакомых читателю исторического и культурного контекстов, а повествователь, чье присутствие в тексте ощущалось читателем в качестве «авторского», воспринимался как фигура близкая (иными словами, реципиент не должен был ощущать дистанцию, лежащую между ним и произведением, что бывает в случае с классической литературой, тексты которой производят впечатление «высоких», серьезных). Такая структура допускала свободное перемещение между двумя этими уровнями, что, безусловно, сказывалось и на стиле, рождая всевозможные типы пересечения слова героя и слова повествователя<sup>63</sup>.

Возможно, именно эти особенности взаимодействия массовой литературы со своими читателями обусловили то внимание, с которым Чехов относился к реципиенту на протяжении всего творчества. Чеховский читатель — это всегда активно участвующий в жизни произведения субъект<sup>64</sup>. Сама необходимость этой активности обуславливает впечатление, оказываемое на него текстом<sup>65</sup>. По словам А.П. Кузичевой,

<n>еобходимость додумывать судьбы героев и свою собственную судьбу, готовность отвечать на вопросы, возникающие перед героем, — эти и другие «субъективные элементы», которые, как когда-то надеялся Чехов, читатель подбавит сам, доказывали, что его «расчет» оказался верным и открыл перед русской прозой, перед искусством наступившего века новые горизонты [14, 19].

---

<sup>63</sup> Как отмечает Н. А. Кожевникова, «язык для Чехова не только средство изображения, но и предмет изображения. Уже в самых ранних произведениях слово выдвинуто в центр внимания...» [12, 5].

<sup>64</sup> «Известно, что чеховская объективность изображения действительности предполагает активное сотворчество читателя [33, 5]. Известны случаи, когда читатели Чехова пытались продолжить диалог с произведением за пределами художественного текста. Так, Е.М. Сахарова приводит письмо читательницы, просившей автора рассказать продолжение истории «Дамы с собачкой» [24, 343].

<sup>65</sup> Л. М. Цилевич связывает воздействие чеховского текста с «импульсами эстетической активности», которые активизируются в сознании реципиента с помощью подтекстных деталей: «Чеховский рассказ позволяет читателю проникнуть в глубину его смысла и тем самым возвыситься до интенсивного эстетического переживания, в котором слиты эмоция, мысль и воля, побуждение к действию. Для этого нужно заметить “незаметное”» [33, 54].

Работа читательского сознания настолько важна для чеховских текстов, что исследователи даже возлагают на него ответственность за функционирование структурных, повествовательных компонентов произведения. В частности, В.И. Тюпа настаивает на том, что действия реципиента оказываются решающими в определении событийного статуса чеховского текста: «Открытость, неопределенность референтного события в прозе Чехова создает нелинейную, вероятностную событийность самого коммуникативного «события рассказывания». Право и даже рецептивная необходимость удостовериться или не удостоверять событийный статус рассказанного входит здесь в компетенцию адресата. Ответственность читателя за вероятностную событийность текста составляет риторический этос нарратива с открытым финалом... [28, 34].

Работа Чехова осмысливается литературоведами как поиск новых приемов, позволяющих обмануть читательские ожидания. Например, В.В. Прозоров считает, что «<с>реди «Пестрых рассказов» встречаются и такие, в которых читательское внимание организуется уже не традиционным занимательно-сюжетным способом, а как бы в противоречии с ним: читатель, приученный следить за хитро-сплетениями сюжета, сталкивается с художественными решениями, опровергающими его ожидания и наталкивающими на значительные в нравственном отношении открытия и откровения...» [21, 25].

Взаимодействие чеховских произведений с воспринимающим сознанием, таким образом, основывается не только на использовании автором знакомого читателю контекста, но и на том, как произведение организовано с точки зрения повествовательной структуры и композиции<sup>66</sup>. Анализируя этот аспект текстов Чехова, Н. М. Фортунатов приходит к выводу о «музыкальности» его новелл, за счет которой они оказываются способными воздействовать на реципиента

---

<sup>66</sup> «Сила воздействия создаваемой Чеховым формы заключается, таким образом, в новых принципах ее организации; эмоционально-образная ткань дается в сквозном развитии, сотканная из немногих и очень определенных, отчетливо воспринимаемых (и переживаемых) читателем повторяющихся образов-тем, носителей сложного сплава эмоций, состояний, мыслей, заключенных в них. Повышенная экспрессия, эмоциональность авторской мысли кроется в самих конструктивных особенностях композиционных построений» [30, 57].

особым образом: «Сжатость изложения возникает у него за счет повторений! Вот этот великий чеховский парадокс, до сих пор не оцененный по достоинству, его гениальное открытие. Музыканты бы назвали такую технику репризностью...» [31, 32].

Таким образом, даже выйдя за рамки популярной литературы, Чехов сохранил некоторые творческие принципы, которые могли сложиться у него именно под влиянием особых требований к структуре повествования, сформированных запросом массового читателя. Кроме всего прочего, раннее и зрелое творчество Чехова роднит внимание к проблемам коммуникации. В частности, П. И. Овчарова считает, что свойственное «малой прессе» в целом и проявившееся уже в первых чеховских произведениях «<р>одство» рассказчика и аудитории очень существенно для формирования эстетики Чехова: оно воплощает надежду на взаимопонимание. Однако в действительности контакт чаще всего невозможен, ибо люди не готовы ни к дружескому общению, ни к духовным наслаждениям» [18, 124–125].

Исследование А. Д. Степанова показало, что практически в любом тексте Чехова, независимо от времени его написания, автор трансформирует тот или иной речевой жанр<sup>67</sup>. Несмотря на то, что ситуация непонимания весьма распространена в развлекательной литературе, выбор именно этого сюжета в качестве основы творчества, на наш взгляд, является показательным. Утаивание истины, недомолвки, непонимание помогают скрепить уровень повествуемых событий с более высоким «надсюжетным» уровнем через фигуру читателя. В зависимости от жанра произведения (уголовный роман, анекдот, авантюрный / приключенческий роман и так далее) повествователь может до поры скрывать от читателя ту часть правды, которая неизвестна одному из персонажей, или, напротив, открывать ему информацию, недоступную для героев. Так или иначе, впечатление от чтения складывается не только (и не столько) от описываемых происшествий, сколько под влиянием коммуникативной стратегии повествователя.

Как отмечает И. Н. Сухих, в ранних текстах Чехова важную роль играет «доверие к читателю, расчет на его активность и нравственную чуткость, на его своеобразное “сотворчество”, о чем впоследствии

---

<sup>67</sup> См. главу третью настоящего издания, а также [25].

неоднократно будет говорить» писатель [26, 68]. В.И. Тюпа понимает ориентированность чеховских текстов на сознание читателя как принципиально новаторскую черту его поэтики: «...инновационная коммуникативная стратегия чеховского творчества привнесла диалогизированную открытость в соотношение авторского и читательского сознаний» [27, 32]. Анализируя сборник «В сумерках», И. Э. Васильева отмечает, что многие чеховские рассказы строятся на проблематизации «читательского восприятия события, в основе которой, как представляется, лежит разрушение стереотипа» [6, 126]. Таким образом, перенос сюжета в область коммуникации между автором и читателем (или текстом и читателем), наблюдаемый в творчестве Чехова во второй половине 1880-х годов, характерен и для первых опытов писателя. То, что в поздних повестях и рассказах становится оригинальным творческим принципом, в ранних произведениях было обусловлено требованиями литературной среды.

Как следствие, и для раннего творчества Чехова является актуальной проблема события, отмеченная И. Э. Васильевой. Так как внимание с происшествий переносится на проблему понимания / непонимания, встает вопрос о том, можно ли вообще говорить о событийности некоторых юмористических текстов. Примером может послужить рассказ «Папаша» (1880). Начало этого семейного анекдота демонстрирует читателю точку зрения жены («мамаша»):

Мамаша взвизгнула и жестом взбешенного трагика указала на портьеру... Папаша сконфузился, растерялся, *ни к селу ни к городу* запел какую-то песню и сбросил с себя сюртук... Он всегда терялся *и становился совершенным идиотом*, когда мамаша указывала ему на его портьеру (1; 29).

Иногда, впрочем, точка зрения героини совмещается с перспективой субъективного всеведущего повествователя: «Мамаша мизинчиком провела по жирным губам папаши, и *ей показалось, что она кокетливо нахмурила бровки*» (1; 28); «Мамаша спорхнула с колен папаши, и *ей показалось, что она лебединым шагом направилась к креслу*» (1; 28).

Переход ко второй части текста рассказа маркируется сменой носителя точки зрения. Теперь читателю доступны мысли папаши, причем начинается действие опять с «любвонной» темы: войдя к учителю

без доклада, папаша «слышал, как учитель сказал своей жене: “Дорого ты стоишь мне, Ариадна!.. Прихоти твои не имеют пределов!” И видел, как учительша бросилась на шею к учителю и сказала: “Прости меня! Ты мне дешево стоишь, но я тебя дорого ценю!”» (1; 29). И без того комичный в этом жанре пафос данной сцены снижается мыслями папаша: «...папаша нашел, что учительша очень хороша собой и что будь она совершенно одета, она не была бы так прелестна» (1; 29). Между тем диалог учителя с женой в общих чертах похож на диалог папаша и мамыша: исполнить мамышину «прихоть» — уговорить учителей исправить оценки их лентяя-сына и перевести его в четвертый класс — папаше стоит некоторых трудов.

Интересно, что через некоторое время снова сменяется герой, мысли которого повествователь передает читателю, — теперь это учитель. Переход совершается постепенно, он словно бы замаскирован. Сначала повествователь изображает учителя только с внешней точки зрения: «учитель улыбнулся» (1; 30), «учитель сделал большие глаза» (1; 30). После этого нарратор внезапно начинает снабжать описание действий учителя своими комментариями: «учитель сделал большие глаза и... только; а почему он не обиделся — это останется для меня навсегда тайною учительского сердца» (1; 31); «учитель покраснел, съежился и... только. Почему он не указал папаше на дверь — для меня останется навсегда тайной учительского сердца» (1; 31). Эти «зарифмованные» фразы, с одной стороны, привлекают внимание читателя тем, что они смешны, и, с другой стороны, отвлекают реципиента от перехода к новой точке зрения. Вскоре в тексте появляется внутренняя точка зрения учителя (она передается повествователем, что заметно на уровне фразеологии): «Наконец папаша надоел учителю и стал больше невыносим» (1; 32). И далее мысли героя передаются с помощью прямой речи: «Славный малый, — подумал г. учитель, глядя вслед уходившему папаше. — Славный малый! Что у него на душе, то и на языке. Прост и добр, как видно... Люблю таких людей» (1; 33).

Игра с переменной точкой зрения сопровождается колебаниями статуса персонажей. Разговор папаша и учителя — это разговор людей разного социального положения, что в тексте намеренно подчеркивается. Хотя папаша явно состоит в более высоком чине, он выступает в роли просителя. Несмотря на то, что он добивается своего,

формально просьба остается просьбой (в частности, папаша не прибегает к шантажу или угрозам). Что касается моральных качеств, то капитуляция учителя в споре сводит на нет его стойкое следование принципам. Оба героя лишь формально, на словах, следуют своей «роли»: папаша на деле не просит, а вынуждает, а учитель не отстаивает свои убеждения, а уступает папаше потому что больше не может выносить разговора<sup>68</sup>.

Интересно, что папаша в начале рассказа оказывается в том же положении, в которое позже попадет учитель. И дело не только в разговоре с капризной женой. Папашина позиция изначально совпадает с мнением учителя. Когда мамаша жалуется, что их сына из-за плохих оценок не переводят в следующий класс, папаша категорично заявляет: «Выпороть нужно, вот на что похоже!» (1; 28); «Шарлатан он, вот что-с! Ежели б поменьше баловался да побольше учился...» (1; 28); «...негодяй скверно учиться» (1; 28). То же самое говорит учитель: «...ваш сын не занимается, говорит дерзости...» (1; 30). Жена, однако же, переходит в наступление и вынуждает мужа уступить ей. При этом формально опять же сохраняется ситуация просьбы: жена не угрожает мужу скандалом, хотя и намекает на это.

В качестве доказательства своей правоты героиня приводит жалобу сына, заявившего «что он арифметику знает лучше самого учителя и что он не виноват в том, что на этом свете пятерки получают только одними гимназистками, богачами да подлипалами» (1, 29). Функционально слова сына, принятые как «истинное свидетельство» и основание для поездки папаша к учителю, равняются тому компромиссу, к которому затем приходят учитель и папаша: «Вот что, — сказал он папаше. — Я только тогда исправлю Вашему сыну годовую отметку, когда и другие товарищи поставят ему по тройке по своим предметам» (1, 32). Завершающий абзац должен служить пуантом истории или кратко резюмировать суть рассказанного: «В тот же день вечером у папаша на коленях опять сидела мамаша (а уж после нее сидела горничная). Папаша уверял ее, что «сын наш» перейдет и что ученых людей не так уломаешь деньгами, как приятным обхождением и вежливым наступлением на горло» (1, 33). На первый

---

<sup>68</sup> О трансформации и смещении речевых жанров, в том числе жанра просьбы см. в главе третьей наст. изд.

взгляд, последнее предложение является искомым резюме, но, если задуматься, можно обнаружить у этой фразы еще один смысл. Она не только является сатирическим выпадом в сторону героев, но в соединении с первым предложением этого абзаца показывает, что в рассказе на самом деле не происходит никаких изменений. Читателю, увлеченному забавными спорами персонажей, предлагается абсолютно бессобытийный текст. Формально событие совершается — сына переводят в четвертый класс. Однако сын как персонаж выполняет скорее второстепенную роль в анекдоте: как и горничная, он служит только поводом для совершения каких-либо действий. Читателю предлагаются легкая юмореска, затрагивающая популярные любовный и социальный конфликты, но при этом маскируется тот факт, что две ситуации, которые должны представлять развитие действия, являются вариантами одного и того же — действие не развивается, рассказ стоит на месте. С помощью незаметной, завуалированной смены точек зрения и ироничного тона повествователь развлекает реципиента демонстрацией глупости, слабости и картонности героев, но одновременно скрывает от него, что функционально герои совершенно одинаковы.

Предложенный нами анализ подтверждает точку зрения В. Шмида, который описывает систему эквивалентностей в чеховских текстах<sup>69</sup>. Исследователь утверждает:

Эквивалентность, проявляясь в различных субстанциях и формах, обостряет способность читателя к ее восприятию. Сопряжения на одном из уровней способствуют выявлению соответствующих, но также и противоположных отношений другого уровня <...> эквивалентности

---

<sup>69</sup> «Эквивалентность — означает “равноценность”, “равнозначность”, т. е. равенство по какой-либо ценности, по какому-либо значению. В повествовательной прозе такая ценность, такое значение представляют либо *тематический признак* рассказываемой истории, связывающий две или больше тематические единицы помимо временных или причинно-следственных связей, либо *формальные признаки*, выступающие на различных уровнях нарративной структуры» [37, 215]. В своем определении В. Шмид, безусловно, опирается на исследования Р.О. Якобсона [39], однако в данном случае нам было важно соотнесение принципа эквивалентностей с повествовательной структурой текста, продемонстрированное нарратологом.

выделяют, поддерживают, определяют друг друга. И все-таки их идентификацию должен провести читатель <...> Каждое восприятие необходимо редуцирует сложность произведения, поскольку отбираются только те отношения, которые, в зависимости от смыслового ожидания, идентифицируются как значимые [37, 241–242].

Однако механизм, выявленный нами, действует по несколько иному принципу. Дело здесь в направленности текста на определенного (массового) читателя и в установлении коммуникации с особым типом читательского сознания. Ориентированный скорее на развлечение, чем на восприятие эстетического объекта, такой реципиент будет отмечать для себя повторы, очевидно подчеркнутые в тексте (например, повторы в рассказе «Смерть чиновника»). В рассмотренном нами случае эквивалентность также устанавливается, но можно заметить, как текст намеренно ее маскирует, имитируя развитие сюжета, давая слово то одному, то другому герою, всячески отвлекая читателя от нее. Задача массовой литературы — удивлять, предлагая знакомое. Это возможно только если сместить реципиента с его «над-текстовой», всезнающей позиции, заставить его на время оказаться обманутым литературой, чтобы он получил удовольствие от чтения.

Раннее чеховское творчество очень разнообразно и включает в себя большое количество текстов, жанр которых трудно определить. Однако в каждом из них между читателем и текстом выстраивается особый тип коммуникации, характерный для массовой литературы.

Так, в «мелочишках» структурным сюжетом является неизменное постулирование двух субъектов — повествователя и читателя — и установление между ними игровых отношений. Игра эта заключается в постоянном расшатывании границ фиктивного и реального: то ли реальный автор принадлежит художественному миру, то ли совершенно абсурдный текст изображает эмпирический мир. В мелких юморесках этот прием подконтролен как повествователю, так и читателю, который при желании может оценить его вместе с другими остротами, содержащимися в конкретной «мелочишке».

Даже когда сюжет оказывается полностью стилизован под персональное повествование, фигура наблюдающего нарратора, своим существованием подтверждающая игровой характер текста, не

исчезает. Это можно проиллюстрировать такой чеховской миниатюрой, как «Каникулярные работы институтки Наденьки N» (1880). Текст данной «мелочишки» представляет собой отрывок из тетради Наденьки — упражнения по русскому языку и арифметике, сочинение «Как я провела каникулы?», изрядно сдобренные ошибками. Читатель вроде бы имеет дело только с персонажем: формулировка мыслей принадлежит Наденьке, общего сюжета в произведении нет (даже сочинение героини вряд ли потянет на полноценную историю, хотя подтекст позволяет домысливать ситуации). Однако подпись автора / повествователя снова включается в текст: «Подлинность удостоверяет — Чехонте». Эта подпись словно бы образует вместе с заглавием минимальную рамку и снова демонстрирует игровые отношения нарратора и адресата. Интересно отметить, что и здесь не обошлось без литературных аллюзий: в сочинение Наденьки включен список книг, прочитанных за лето, а также встречается предложение, которое было «похищено из “Затишья” Тургенева» (1; 25), что, естественно, не может прочитываться как намеренное выстраивание автором литературоцентричного сюжета, но изящно оттеняет литературную шутку, которой по сути является чеховская миниатюра.

Еще одной любопытной чеховской «мелочишкой» является список «Темпераменты», опубликованный в 1881 году в журнале «Зритель» и затем отобранный автором для сборника «Шалость».

Этот текст представляет собой небольшой словарь, объясняющий характер человека в зависимости от типа его темперамента. В определениях можно вычленить заметную (хотя не во всем соблюдающуюся) схему. Несколькими штрихами набрасывается шаржевый портрет человека, например, сангвиник «... не стрижется, не бреется, носит очки и пачкает стены» (1; 80); холерик «желчен и лицом желто-сер. Нос несколько крив, и глаза ворочаются в орбитах, как голодные волки в тесной клетке <...> Когда говорит, брызжет и показывает свои коричневые или очень белые зубы» (1; 81). Внешность флегматика «самая обыкновенная, топорная» (1; 81), а у меланхолика «глаза серо-голубые, готовые прослезиться. На лбу и около носа морщинки. Рот несколько крив. Зубы черные» (1; 82).

Другими устойчивыми характеристиками являются: причастность к газетно-журнальному делу или мнение о прессе вообще; отношение к образованию; обстоятельства женитьбы;

возможность / невозможность спать с людьми данного темперамента в одной комнате; причина смерти. Отдельным абзацем после каждого определения дается краткое (в несколько строк) описание женщины соответствующего темперамента (например: «Женщина-холерик — черт в юбке, крокодил» — 1; 81).

Каждое определение можно было бы развернуть в небольшой анекдот, снабдить новеллистическим пуантом и опубликовать отдельно. Таким образом связаны эпизоды рассказа «Жены артистов» (1880), который построен как путешествие Альфонсо Зинзага по номерам гостиницы «Ядовитый лебедь». Данный текст — по сути, «портретная галерея», последовательные описания «характеров», связанные сетью эквивалентностей, только вместо сангвиника, холерика, флегматика и меланхолика можно подставить писателя, художника, музыканта (и ученого, если вспомнить вставную новеллу).

Аналогичный принцип сопоставления, поданный под иным углом зрения, можно встретить в юмореске «Исповедь, или Оля, Женя, Зоя» (1882). Изложенные в форме дружеского письма три истории о потерянной любви демонстрируют три ипостаси рассказчика: ученый, писатель, ценитель музыки. На самом деле композиционно рассказ снова представляет собой три объединенных тематикой и общим героем и сходных по структуре случая, каждый из которых может быть развернут в самостоятельную новеллу.

Таким образом, «мелочишка» и повествовательный текст в системе массовой юмористической литературы могут иметь больше общего, чем это может показаться на первый взгляд. Несмотря на то, что «мелочишка» лишена фабулы в классическом ее понимании, в ней ярко себя проявляет характерный для ранней прозы Чехова субъективный повествователь. А в повествовательных текстах может быть ослаблена фабульная составляющая и эпизоды могут соединяться почти без перехода, простым соположением, либо переход от одного эпизода к другому может быть мотивирован лишь формально (например, перемещениями девицы Подзатылкиной из комнаты в комнату). Как отмечает И. Н. Сухих, ближе всего к «мелочишкам» в этом отношении стоят сценки.

А. П. Чудаков указывает на то, что чеховская сценка отличалась от современных ей произведений того же жанра на повествовательном уровне: «Определяющая ее черта — полная устраненность из нее

повествователя со своей оценкой изображаемого. У Чехова авторская позиция выявляется благодаря сложной системе лексико-семантической организации текста, многомерности слова» [34, 38]. При этом, однако, и чеховская, и предшествующая ей лейкинская, и сценки всех остальных авторов «малой прессы» ведут свою родословную от физиологического очерка [34. 14–140]. Именно это родство обусловило ослабление фабульной составляющей популярных текстов «малой прессы».

Однако, возможно, самым существенным для массовой литературы свойством очерка явилось даже не стремление к типизации, но его «фотографизм», попытка перенести сцену из жизни на бумагу при минимальном изменении всех деталей. В популярной литературе эта черта трансформировалась в пристрастие к визуализации слова. Парадоксальным образом эта визуализация не равняется визуализации реальной, что можно доказать, обратившись к проблеме мелодраматического: реализованные на сцене «страшные» эффекты только мешают погружению читателя в художественный мир популярного текста, и без того полного очевидных условностей, тогда как включение элементов мелодрамы в прозаический текст, напротив, помогает реципиенту вчувствоваться в него. Массовая литература строит свою иллюзию, опираясь на знакомый читателю контекст. И в этом ей помогают приемы, разработанные авторами натуралистических сцен:

В... сценке изобразительного описания обстановки, в сущности, уже нет — оно заменено *указаниями* на наличие некоторых предметов <...> Самый распространенный способ — указание на обычность, привычность обстановки всем известной <...> Таким же образом в повествовании изображается внешность героя — открыто обозначаются его «обычность», «типичность», не требующие по этой причине каких-либо дополнительных описаний <...> Такое отношение к предмету как всем известному, привычному, постоянно встречающемуся ведет к одной из определяющих особенностей беллетристики малой прессы — полной инклюзии ее повествователя в изображаемый мир, в который и он, и его читатель погружены *в равной мере* [34, 33–34].

Таким образом, создавая ощущение абсолютной тривиальности происходящего, популярные тексты (и в частности, сценки)

максимально задействуют смысловые лакуны, заполнение которых обуславливает возникновение у читателя иллюзии присутствия. Безусловно, эти лакуны, как и хорошо знакомые, словно изъяты из реальной жизни, предметы, постоянно встречаются и в «большой» литературе<sup>70</sup>. Однако если классика использует эти элементы скорее как вспомогательное, техническое средство, то в массовой литературе они становятся одним из основных рычагов воздействия на читателя.

Базируясь на знакомом материале, популярный текст способен вызвать наиболее сильную реакцию реципиента. В качестве примера можно привести «мелочишку» Чехова «Свадебный сезон» (1881), сопровождающуюся рисунками его брата, художника Н.П. Чехова. Известно, что при ее создании братья взяли за основу реальную таганрогскую свадьбу, чем вызвали неудовольствие и обиду всех присутствовавших на торжестве. При этом, однако, текст рассчитан был, вероятно, не только и не столько на таганрожцев, он должен был быть понятен любому читателю. Он строится, как многие другие списки, на основе перечисления персонажей и их кратких характеристик<sup>71</sup>. При всей карикатурности их портретов и описаний они предстают как условные лица, своего рода маски, знакомые каждому, кто имеет представление о свадьбе.

Есть здесь и список иного рода — опись приданого, которую можно сопоставить с известной «мелочишкой» «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» (1880): оба перечисляют «штампы», «клише», относящиеся к определенной теме. Особенностью этих «штампов» является и то, что часть из них действительно появляется в реальности. Комический эффект рождается за счет отбора, соположения и концентрации деталей. Однако и в том, и в другом тексте при отсутствии фабулы можно заметить потенциально-повествовательные элементы. Каждая деталь, будучи вписана в общий

---

<sup>70</sup> Можно вспомнить хотя бы известную статью Р. Барта «Эффект реальности», где он анализирует значение «лишних» (не заслуживающих упоминания, случайных) деталей как создающих «референциальную иллюзию» [3].

<sup>71</sup> Аналогичным образом строится, например, список «Краткая анатомия человека» (1883), перечисляющий части тела и дающий им краткие смешные определения; или «словарик» «3 000 иностранных слов, вошедших в употребление русского языка» (1883).

для всех контекст, запускает в сознании читателя цепочку ассоциаций, воспоминаний о прочитанном (в случае с «Что чаще всего...»), пережитом (опись приданого) или подразумеваемом. В этот момент в равной степени значимыми оказываются как названные предметы, так и пропущенные детали. Например, в описи приданого из «Свадебного сезона» встречается пункт «Еще что-то», который одновременно требует конкретизации (окружающие его пункты позволяют читателю по аналогии домыслить, что здесь подразумевается) и не требует ее, так как, по сути, «еще что-то» равняется перечисленным рядом с ним «мышеловке», «щеколде от неизвестной двери», «столу с пауками» и так далее, — все это бесполезные предметы. Это смешно само по себе, однако становится еще забавнее, когда читатель вспоминает, что жених «женится из-за приданого» (3; 449).

«Мелочишка» завершается еще одним списком: это три свадебных тоста, которые произносят настройщик Курт, Николай Стаматич и жених. Несмотря на то, что внешне финал юморески выглядит как драматическая зарисовка, по существу перед читателем снова список, так как тосты не предполагают диалога или причинно-следственной связи, а просто следуют один за другим.

Общей нитью, на которую нанизываются тосты, является не столько ситуация (свадьба), сколько излюбленный Чеховым литературный прием: алогичность, комичность, несущественность высказывания. Речь настройщика Курта отражает немецкий акцент, Николай Стаматич выражается «модными», красивыми и порой ему самому непонятными словами, а жених так «восхитительно грациозен, грациозно восхитителен и... глуп как пробка», что не может внятно высказать свою мысль. Однако смысл их тостов в ситуации свадьбы оказывается несущественен, и поэтому рассказ венчает всеобщее «Ураа!!».

Таким образом, данная «мелочишка» представляет собой «список списков», в котором собраны меньшие по объему списки, объединенные тематикой, структурными сходствами и сквозными персонажами<sup>72</sup>. Основным свойством этого текста является статичность, «фотографичность». Даже рисунки, сопровождающие текст,

---

<sup>72</sup> М. Ч. Ларионова считает, что кумуляция является одним из важнейших приемов поэтики раннего Чехова [15, 139–150].

за исключением первого и последнего, являются статичными портретами. Говоря об особенностях построения лубочных картинок, Ю.М. Лотман замечет: «Словесный текст и изображение соотнесены в лубке не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие» [16, 325]. В рассмотренной нами карикатуре работают несколько иные принципы: и рисунок, и текст нацелены на статику. Наибольший фабульный, динамический потенциал заключен в первой фразе: «Господа шафера! Черти! Подождите, Марья Власьевна потерялась» (3; 449). Эта реплика способна развернуться в самостоятельный анекдот, но ее потенциал оказывается нереализованным, и она становится еще одним клише в списке. Однако нельзя говорить о том, что этот текст абсолютно лишен динамики: она рождается в сознании реципиента благодаря общему контексту, на который ориентируется массовый текст, и большому числу лакун. Заполняя лакуны собственным содержанием, читатель приближает текст к себе, устанавливает с ним личные отношения, наделяет его собственной событийностью. Так, начальная фраза о потерявшейся невесте в сознании каждого читателя реализуется по-своему. Статичность, фрагментарность, «фотографичность» текстов парадоксальным образом ведет читателя популярного текста от типизации к индивидуализации. По словам Дж. Бергера,

...после того, как мы начинаем видеть, мы понимаем, что и нас можно увидеть. Этот чужой взгляд соединяется с нашим собственным взглядом, чтобы наша принадлежность к видимому миру стала вполне бесспорной.

Если мы осознаем, что можем видеть тот холм вдалеке, то неизбежно предполагаем, что и нас можно увидеть с того холма. Взаимность зрения более глубинна, чем взаимность словесного диалога. И нередко диалог — это попытка вербализовать наше видение, попытка объяснить, как (метафорически и буквально) «ты видишь вещи», попытка выяснить, как «он видит вещи» [5, 11].

Прибегая к визуальным образам, текст вовлекает читателя в диалог. В своем стремлении к этому повествовательные тексты пользуются теми же техниками, что и визуальные. Например, излюбленным приемом юмористов «малой прессы» являлась реализация метафоры,

чем часто пользовались художники-карикатуристы<sup>73</sup>. При создании прозаической темы «Der Russische Natur» (1883) и рисунка к ней Чехов и его брат Николай также воспользовались этим приемом.

Очевидно, что визуализация метафоры может возникать и без помощи иллюстрации. Е. О. Крылова подробно рассматривает функционирование чеховских метафор и анализирует их значение [13]<sup>74</sup>. Однако можно заметить, что если в зрелом творчестве Чехова (и в высокой литературе вообще) техника воздействия на читателя с помощью реализованной метафоры маскируется автором, то для популярного текста оказывается важным момент воплощения зрительного образа.

Визуальный или стремящийся к визуализации текст, как и любой другой, требует расшифровки, ведь, как сказано в статье Р. Барта «Риторика образа»,

изображение (в его коннотативном измерении) есть некоторая конструкция, образованная знаками, извлекаемыми из разных пластов наших словарей (идиолектов), причем любой подобный словарь, какова бы ни была его «глубина», представляет собой код, поскольку сама наша *психея* (как ныне полагают) структурирована наподобие языка... [2, 318].

Если Р. Барт, описывая рекламный текст, уводит свои размышления в сторону риторики, то С. Силларс, анализируя викторианские иллюстрации, задается вопросом: возможно ли рассматривать визуальный образ не только как риторическую структуру, но и как своего рода нарратив [43, 2–21]? Когда речь идет о текстах массовой литературы, вопрос о нарративности, повествовательности этих произведений становится одним из самых главных. Нарративность так или иначе оказывается связана с категорией события, и очевидно, что событийность текста зависит не только от насыщенности его происшествиями, но и от того, как их интерпретирует повествователь, герои и читатель. В. Шмид говорит о том, что при описании события

---

<sup>73</sup> Об этом и других популярных в «малой прессе» приемах подробнее см.: [19].

<sup>74</sup> Н. А. Кожевникова, анализируя стиль Чехова, также рассуждает о роли метафоры в его текстах: «Для Чехова характерно использование традиционных образных параллелей мир — тюрьма, мир — театр. Своеобразие их в том, что они опираются и на реалии и картины изображаемого мира, и на стертые общеязыковые метафоры» [12, 317].

как нарратологической категории следует учитывать роль контекста, причем

...«контекст» в... узком понимании — это индивидуальные социальные нормы, идеология и т. д., приписываемые повествующим, изображаемым или подразумеваемым нарративным инстанциям, мотивирующие их поведение. Столкновение различных оценочных контекстов в нарративе — вызов конкретному, реальному читателю, который не может просто погрузиться в изображаемый мир и занять позицию того или иного персонажа, а скорее вынужден проверять релевантность и непредсказуемость того или иного события на фоне разных контекстов. Конкретный читатель должен задаваться вопросом: какое изменение является более или менее событийным с точки зрения того или иного персонажа, ввиду его личного оценочного контекста? Это читатель делает более или менее интуитивно [38, 17].

Итак, ранняя проза Чехова при всем своем разнообразии обладает очевидным единством, во многом обусловленным тем, что она развивалась в контексте массовой литературы. Независимо от того, какие жанр и форма были выбраны автором, его внимание всегда сосредоточено на фигуре адресата. В связи с этим даже у произведений, в которых не рассказывается никакой истории, появляется сюжет. Можно сформулировать его как *сюжет прочтения, понимания, развернутого диалога текста и читателя*. Организует такой сюжет событие, перенесенное из изображаемого мира на границу фикционального и реального.

Подобная коммуникативность оказывается актуальной именно для популярной литературы, благодаря сочетанию в ней таких особенностей, как злободневность и консервативность. Свежесть задействованного в тексте материала, как ни странно, не приводит к бесконечному разрастанию интерпретаций — они регулируются устойчивыми формальными элементами и особым тяготением массовых текстов к «фотографичности», «статике».

Данный механизм, однако, не всегда обуславливает появление текстов-клише. Важно понять, как выявленные нами закономерности проявляются в отдельных чеховских текстах, какие приемы использует автор и какие устойчивые характеристики популярных произведений он подвергает трансформации с целью оказать на читателя определенный эффект.

Как нам представляется, наиболее показательным в этом отношении будет анализ литературных «тем» и жанров (календарных и просто популярных в «малой прессе»), а также их преломления в ранней прозе Чехова. Не менее показательным оказывается сопоставление поэтики Чехова с поэтикой корифеев «малой прессы». К этому мы обратимся в следующей главе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абашина М. Г. Массовая литература 1880-х — начала 1890-х годов (И.И. Ясинский, В.И. Бибиков). Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 СПб. : СПбГУ, 1992. — 16 с.
2. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1994. С. 297–318.
3. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1994. С. 392–400.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
5. Бергер Дж. Искусство видеть. СПб. : Клаудберри, 2012. — 184 с.
6. Васильева И. Э. «Поиски слова» в «переходную эпоху»: стратегия повествования В.М. Гаршина и А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 СПб. : СПбГУ, 2007. — 248 с.
7. Глушков С. В. Чехов и провинциальный читатель // Читатель в творческом сознании русских писателей: Межвуз. темат. сб. науч. тр. / ред. Г. Н. Ищук. Калинин : КГУ, 1986. С. 155–168.
8. Ильяхина Т. Ю. Вопрос о романе в раннем творчестве А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб. : СПбГУ, 1994. — 192 с.
9. Ингарден Р. Литературное произведение и его конкретизация // Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова; Ред. А. Якушева; Предисл. В. Разумного. М. : Издательство иностранной литературы, 1962. — 570 с.
10. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
11. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. — 326 с.
12. Кожевникова Н. А. Стиль Чехова. М. : Азбуковник, 2011. — 486 с.

13. Крылова Е. О. Метафора как смыслопорождающий механизм в художественном мире А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб. : СПбГУ, 2009. — 186 с.
14. Кузичева А. П. Об эффекте «развертывания слова» Чехова в сознании читателя // Стилль прозы Чехова / ред. Л. М. Цилевич. Даугавпилс : Даугавпилсский педагогический университет, 1993. С. 9–19.
15. Ларионова М. Ч. Традиции сказочного повествования в ранних рассказах А. П. Чехова // Творчество А.П. Чехова. Сб. науч. тр. / отв. ред. Г. И. Тамарли. Таганрог : Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2004. С. 139–150.
16. Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. С. 322–339.
17. Материалы Открытого научного семинара «Проблемы теории и истории литературы». Руководитель Е. М. Апенко. Второе заседание: Массовая литература. СПб. : Convention Press, 1998. 28 с.
18. Овчарова П. И. Читатель в творческой программе А. П. Чехова // Художественное восприятие: проблемы теории и истории / отв. ред. В. В. Прозоров. Калинин: Калининский государственный университет, 1988. С. 123–134.
19. Овчарская О. В. Ранняя проза А.П. Чехова в контексте «малой прессы» 1880-х годов // Молодые исследователи Чехова. Вып. 7. Материалы международной научно-практической конференции (Мелихово, 26–30 мая 2012 г.) / Ред. Э. Д. Орлов. М. : Мелихово, 2013. С. 115–127.
20. Орлов Э. Д. Литературный быт 1880-х годов. Творчество А.П. Чехова и авторов «малой прессы»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М.: МГУ, 2008. — 260 с.
21. Прозоров В. В. Проблема читателя и литературный процесс в России XIX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. Л. : Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) АН СССР, 1979. — 29 с.
22. Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М. : Новое литературное обозрение, 2009. — 448 с.
23. Роскин А. И. Об Антоше Чехонте и Антоне Чехове (К восьмидесятилетию со дня рождения А. П. Чехова) // Роскин А. И. А. П. Чехов. Статьи и очерки. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1959. — С. 77–87.
24. Сахарова Е. М. Глазами читателей // Чехов и его время / ред. колл. Л. Д. Опульская, З. С. Паперный, С. Е. Шаталов. М. : Наука, 1977. С. 332–347.
25. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М. : Языки славянской культуры, 2005. — 400 с.

26. Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2007. — 490 с.
27. Тюпа В. И. Коммуникативная стратегия чеховской поэтики / В.И. Тюпа // Чеховские чтения в Оттаве: сб. научных трудов / редкол. Ю.В. Доманский, Д. Клэйтон. — Тверь : Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 5–17.
28. Тюпа В. И. Статус событийности и дискурсные формации // Событие и событийность. Петербургский сборник / под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. Вып. 5. М. : Интрада, 2010. С. 24–36.
29. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М. : Высшая школа, 1989. — 132 с.
30. Фортунатов Н. М. Архитектоника чеховской новеллы (Спецкурс). Горький : Горьковский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 1975. — 108 с.
31. Фортунатов Н. М. Тайны Чехонте: о раннем творчестве А. П. Чехова. Материалы спецкурса. Нижний Новгород : Нижегородский университет, 1996. — 113 с.
32. Фрайзе М. Проза Антона Чехова. М. : Флинта, Наука, 2012. — 376 с.
33. Цилевич Л. М. Импульсы эстетической активности в чеховском рассказе // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе / редкол.: В. А. Лакшин (отв. ред.) и др. М. : Наука, 1993. С. 51–58.
34. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М. : Сов. писатель, 1986. — 379 с.
35. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. : Наука, 1971. — 291 с.
36. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
37. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб. : ИНАПРЕСС, 1998. — 352 с.
38. Шмид В. Событийность, субъект и контекст // Событие и событийность. Петербургский сборник / под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. Вып. 5. М. : Интрада, 2010. С. 13–23.
39. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.
40. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.
41. Brooks, Jeffrey. When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917. New Jersey : Princeton University Press, 1985. — 450 pp.
42. Iser, Wolfgang. The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Byron to Beckett / trans. by W. Fink. Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, 1978. — 303 pp.
43. Sillars, Stuart. Visualisation in Popular Fiction 1860–1960. Graphic Narratives, Fictional Images. London and New York : Routledge, 1995. — 191 pp.

## А. П. ЧЕХОВ И Н. А. ЛЕЙКИН: СХОДСТВО, ПОДЧЕРКИВАЮЩЕЕ РАЗЛИЧИЕ

В главе рассматриваются сходства и различия в повествовательных системах двух ведущих юмористов 1880-х годов: молодого Чехова и его учителя Н. А. Лейкина.

*Ключевые слова:* А. П. Чехов; Антоша Чехонте; Н. А. Лейкин; юмористические журналы 1880-х годов; поэтика короткого рассказа; повествование; сюжет.

**Olga Ovcharskaya**

### ANTON CHEKHOV AND NIKOLAI LEIKIN: SIMILARITY, WHICH IS HIGHLIGHTING DIFFERENCE

The chapter explores similarities and differences between two narrative systems, developed by two leading humorist writers of the 1880s, young Chekhov and his teacher Nikolai Leikin.

*Keywords:* Anton Chekhov, Antosha Chekhonte; Nikolai Leikin; humoristic magazines of 1880s; poetics of the short story; narration; plot.

.....

Традицию сопоставления текстов раннего Чехова и Лейкина инициировал сам Лейкин, который подчеркивал (и во многом преувеличивал) свое влияние на творчество своего бывшего сотрудника: «Чехов на мне научился писать свои рассказы. Если бы не было Лейкина, не было бы Чехова» [25, 349].

Уже при жизни за Лейкиным закрепилась незавидная литературная репутация писателя, развлекающего невзыскательного читателя. В отзыве на третье издание ранних очерков Лейкина «Апраксинцы» и «Биржевые артельщики» обозреватель «Северного вестника» противопоставлял раннего Лейкина шестидесятых годов и позднего автора-юмориста: «Нет, нам жалко того еще не знаменитого г. Лейкина, который написал «Биржевых артельщиков», и нам очень неприятен г. Лейкин знаменитый, автор «Гороховых шутов», «Медных лбов»

и проч.» [1, 182]. Советские исследователи продолжили эту традицию и говорили об отрицательном в целом влиянии Лейкина и всей журнальной юмористики на Чехова, о заключении молодого таланта в строгие жанровые и тематические рамки, хотя в их статьях уже встречаются замечания и о некоторых положительных чертах сотрудничества в юмористических журналах [17].

Во вступительной статье к сборнику «Спутники Чехова», а затем в ее расширенном варианте, опубликованном в книге «Литературные связи Чехова», В. Б. Катаев попытался дать объективную оценку творчеству Лейкина и указать на те черты поэтики и тематики, которые повлияли на молодого Чехова. Справедливо отмечается, что важнейшим достижением Лейкина была разработка жанра сценки: заглавие и короткое вступление с описанием места и времени действия, диалог, речевая характеристика персонажей, обозначение героя через метонимию — все эти черты можно найти и в чеховских сценках [6, 5–47; 5, 9–27].

Исследователь указывает и на ряд сюжетов и персонажей Лейкина, которые совпадают с чеховскими или оказываются очень похожи на них. Если попытаться рассмотреть эти и другие параллели в текстах Лейкина и Чехова, то можно выделить несколько уровней сходства.

**Первый уровень** можно обозначить как тематическое сближение (без точного совпадения темы), это наиболее общий и наименее связанный с взаимовлиянием пласт совпадений. Они объясняются тем, что тематика малой прессы была очень ограничена внешними факторами (ориентация на календарь, цензура, злободневность).

В сценке Лейкина «Заседание совета» [12, 3–4] попечители приезжают в школу-приют для бедных девочек, где начальница их угощает, девочки поют для них хором, а новая учительница играет на фортепиано. В сценке «Почетный член приюта» [16, 114–120] купец заезжает посмотреть приют, в котором состоит почетным членом правления, заходит на урок Закона Божия, где специально для него меняют тему занятия, а потом девочки поют для него молитву. В рассказе Чехова «Маска» (1884) миллионер-фабрикант Пятигорский, надев маску, начинает дебоширить в городском общественном клубе, заранее уверенный, что останется безнаказанным. У Лейкина много рассказов о «кураже» купцов, об их наглости и беспринципности, но

в них основным объектом описания остается фигура купца (например, «На невском пароходе» [15, 1-4], «Домовладелец» [15, 68-70]), а Чехов переносит акцент на поведение окружающих, на их добровольное самоуничужение. Чехов соединяет несколько характерных для «малой прессы» мотивов: «кураж» богатого купца и преклонение перед сильными мира сего. Но в тексте акцент сделан не на этих тематических блоках, а на быстрой смене ролей (распространенный в раннем чеховском творчестве мотив хамелеонства — ср. «Хамелеон», «Двое в одном»), то есть на сюжетном повороте, пуанте.

Купцы, радующиеся орденам, полученным за «благотворительность», мундирам, званиям — постоянная тема Лейкина. В рассказе «На храмовом празднике» [16, 176–181] два купца рассматривают ордена друг у друга и рассказывают, сколько они за них заплатили и где приобрели. Купцы Лейкина и Барышева-Мясницкого надевают мундиры или ходят по морозу в распахнутых шубах, чтоб видны были все награды. Все эти мотивы Чехов использует в рассказе «Лев и солнце», но опять делает героем не купца, а человека служащего — городского голову<sup>75</sup>, и основной комизм состоит в его общении с иностранцем, в попытках объяснить, что ему нужно. В рассказе «Герой-барыня» один из персонажей рассказывает анекдот о тщеславном генерале, который в отставке ходит в шинели нараспашку и выворачивает фалды, чтобы было видно красную подкладку. А. Д. Степанов отмечает, что такие подробности (указания на социальный статус, профессию и т.д.) помогают понять самовосприятие персонажа [20, 9].

**Второй уровень** мы условно обозначим как мотивное совпадение, то есть совпадение отдельных небольших эпизодов, ситуаций, которые не покрывают все содержание текста. Например, герой, выпивающий керосин вместо водки (Лейкин — «На именинах» [19, 50-52], «При получении жалования» [11, 49-52], в рассказе «На набережной Невы» [14, 316-319] герой выпил вместо спирта кислоту из колбы у хозяина-ученого; Чехов — «Неосторожность»). Во всех рассказах это происшествие оценивается окружающими как признак выносливости и здоровья: в сценке «На именинах» герой не в первый

---

<sup>75</sup> Надо заметить, что эту должность часто занимали купцы, а в чеховском рассказе герой характеризуется как «потомственный почетный гражданин» (6, 396), что указывает на его купеческое происхождение.

раз впивает керосин, а во второй сценке — поправляется на следующее же утро: «Ну, заорал. Сбежались соседи. Молоком поить... И что ж вы думаете? День похворал, а потом ни в одном глазе! — Прежние-то актеры здоровее были <...> А теперь что? Жидконогие, слякоть, дрянь, одним перстом его свалишь. Не только с керосину, а с рюмки голого спирту ногами задрывает» [11, 51-52]. То есть в обоих случаях нелепый случай (выпить керосин вместо водки) не так важен, как важно чудесное выздоровление, свидетельствующее о «натренированности» организма. В рассказе «Неприятность» тот же случай поставлен в центр повествования. Чехов вносит в повествование распространённую в «малой прессе» врачебную тему: герой не может найти доктора, а в аптеке фармацевт отчитывает его за то, что тот обращается за помощью не по адресу и не вовремя. Рассказ заканчивается, как и у Лейкина, описанием реакции участников — герой сам объясняет свою живучесть «регулярным поведением», а его свояченица — плохим качеством керосина. У Лейкина наблюдатели не переживают за героя, потому что знают о его живучести, а у Чехова — сам герой объясняет свое исцеление.

Сценка Лейкина «В сквере» [19, 48-50] строится как набор эпизодов, происходящих в одном пространстве, последний из них описывает ухаживания старика за молодой девушкой. Пришедший кавалер собирается его проучить, но ступшевывается, узнав в нем своего начальника. Этот мотив неоднократно появляется в произведениях Чехова, что подтверждает тот факт, что «чиновническая» тема была для него ближе «купеческой». Герои Чехова не только кардинально меняют свое поведение перед начальниками («Двое в одном», «Рассказ, которому трудно подобрать название», «Нарвался»), но и уступают им своих возлюбленных («На гвозде», «Начальник станции»).

Распространённой темой в «малой прессе» было использование влюбленной женщины из низшего сословия в корыстных целях. У Лейкина и Мясницкого есть несколько рассказов, в которых кухарки или няньки отдают все заработанные деньги солдатам или пожарным, а те их забывают («Лето красное прошло» И. Мясницкого [18, 76-84]). Часто эти тексты оформлены в виде писем неверным коварным любимым или как сцены написания письма под диктовку, при этом адресантки одновременно и ругаются на обманщиков и просят из вернуться. Например, в рассказе Мясницкого горничная диктует:

«И как тебе, мой андил, не совестно, быстыжи твои глаза» [18, 195] («Письмо»; ср. одноименный рассказ Лейкина [14, 32–36]). Этот же мотив появляется в чеховском рассказе «Кухарка женится», где новоиспеченный муж сразу же после свадьбы забирает у хозяев часть жалования жены-кухарки, чтобы купить хомут.

В «Апраксинцах», произведении, принесшем Лейкину первую известность, автор дал тип апраксинского мальчика. В тринадцать лет детей увозят из родного села и отдают в учение часто жестоким людям, где их бьют и нещадно эксплуатируют. Есть у Лейкина и эпизод с письмом. Дядя приносит мальчику письмо и посылку из деревни, мальчик с нетерпением ждет конца дня, чтобы прочитать письмо, хотя там почти ничего нет, кроме перечисления поклонов от родни. Он хочет написать ответ, просит у хозяйки чернил, но на него кричит хозяин и письмо так и остается ненаписанным: «Бедный Ванюшка так и не писал письма ни сегодня, ни завтра: он уже не смел больше просить чернил и письма; когда же пришел за письмом дядя Герасим, то Ванюшка настроил несколько слов карандашом и велел словесно передать, что всем кланяется» [9, 52–53]. В рассказе «Ванька» Чехов описывает такого же мальчика на службе у чужих людей, но рассказ включен в календарный цикл — это святочный рассказ. Ваньке не помешали писать, но его письмо никогда не дойдет до адресата.

**Третий уровень** — сюжетные совпадения. Это те случаи, когда рассказы в большой степени совпадают по сюжету, как в указанной В. Б. Катаевым паре «Два храбреца» [19, 75–78] и «Пересолил».

При всем внешнем сходстве рассказов, они все-таки строятся по разным схемам. Разница отражена уже в названии. У Лейкина оба героя одинаково участвуют в обмане (два храбреца). Извозчик боится, что седок нападет на него и украдет лошадь, а седок боится, что извозчик обворует его и заберет шубу, поэтому каждый начинает придумывать обстоятельства, которые должны напугать собеседника: на каждую реплику одного следует ответная реплика другого. Извозчик говорит, что у него припасен ключ от линейки для защиты, седок пугает, что в случае чего, он может бросить в глаза табак, первый говорит, что его лошадь любой узнает, она клейменная, второй сообщает, что у него на шубе тоже клеймо с именем и фамилией. Напряженность нарастает, кульминацией становится появление пьяного, которого каждый принимает за сообщника другого. После того как

пьяный остается позади, напряжение спадает, и герои так же ответно обмениваются признаниями (оба считали друг друга за «мазуриков», оба испугались, ни у кого из них нет ни табака, ни ключа от линейки и т.д.). Эта равноправность героев приводит в итоге к счастливому финалу, их сближению героев — седок добавляет извозчику пятиалтынный на чай. Переживание одной эмоции сближает так, как может сблизить людей общая беда, и не столь важно, что появлением этой отрицательной эмоции они обязаны друг другу. Сценка ограничена временем поездки: с остановкой саней заканчивается и рассказ. Такой финал очень характерен для Лейкина, как известно и сценку Чехова «В ландо» он закончил так же, выбросив из теста диалог барона с лакеем (2, 523).

Уже по форме глагола в названии чеховского рассказа читателю становится понятно, что значимые для сюжета действия будет выполнять какой-то один персонаж. Рассказ написан в 1885 году уже достаточно зрелым писателем и вошел в собрание сочинений, то есть оценивался самим автором как удачный. В отличие от рассказа Лейкина, читатель не понимает, что извозчик Клим тоже напуган, пока тот не убегает в лес. Повествование организовано с точки зрения седока-землемера и все признаки беспокойства Клим трактуются им как угроза («...стал так часто на меня оглядываться», «Раньше ехал еле-еле, нога за ногу, а теперь ишь как мчится!» 4, 215). В чеховском рассказе, как и у Лейкина, постепенно нарастает напряжение, Смирнов все больше врет (говорит, что у него три револьвера, что он силен как бык, что начальство знает о его поездке, что со станции за ним должны выехать четыре товарища), кульминацией становится бегство Клим.

Целостность рассказа достигается за счет ряда повторов: описание телеги, трогаящейся с места (4 удара: лошадь замотала головой — телега взвизгнула и задрожала — телега покачнулась — тронулась с места) вначале, на повороте дороги, в финале; описание бега лошади (сначала медленно, потом быстрее) — Клим говорит об этом в начале пути, потом повторяет, когда лошадь уже разогналась.

Чехов практически отказывается от диалога (Клим почти не участвует в разговоре), но добавляет другие элементы, которые Лейкин не использовал. Так, в начале текста есть выразительное описание пейзажа, передающее и настроение героя (4, 212). В речи

и в мыслях персонажей встречаются фразы, как будто взятые из собраний остроумцев, часто встречающихся в «малой прессе»: «Где лошадиный хвост, там перед, а где сидит ваша милость, там зад...» (4, 211), «...удивляясь способности русских возниц соединять тихую, черепашью езду с душой выворачивающей тряской» (4, 214).

Время и действие в рассказе соотносятся совсем не так, как в сценке, они не ограничены внешними обстоятельствами — временем путешествия и событиями в дороге. Рассказ Чехова начинается на станции и заканчивается до того, как главный герой доехал до усадьбы. Это несовпадение указывает на то, что главное в рассказе — не разрешение внешнего конфликта, а изменение состояния героя: история заканчивается, когда землемер успокаивается и уговаривает извозчика ехать дальше: «Дорога и Клим ему уже не казались опасными» (4, 216).

Рассказ написан в объективной манере повествования: «рассказчик изображает видимый мир, исходя не из своего восприятия, а только как бы приводя свидетельства героя» [22, 41]. Такая организация делает рассказ более новеллистическим — побег испугавшегося Клима оказывается пуантом. Герои в финале, как у Лейкина, признаются друг другу, что напугались, но это не ведет к их единению. Автор продолжает следить только за состоянием Смирнова, который наконец успокаивается.

Еще один общий сюжет — издевательство сильного над потерявшим силу — В. Б. Катаев выделяет в рассказах «Новый год» [19, 52-54] Лейкина и «Торжество победителя» Чехова. В обоих рассказах герой, добившийся положения в обществе и богатства, издевается над когда-то тоже успешным, но теперь потерявшим влияние человеком. Совпадают даже способы издевательства: съесть или выпить что-то несъедобное, изобразить нечто унижительное. В обоих рассказах появляется тема младшего по статусу человека, которого заставляют сделать что-то приятное для богача: разорившийся купец заставлял сына прочитать стишок (в рассказе «Новый год» 1879 года появляется такой же мальчик, со слезами на глазах читающий поздравительные стихи), в «Торжестве победителя» уже взрослый сын одного из сотрудников с радостью скачет вокруг стола и кукарекает, предвкушая получение новой должности в награду.

Оба рассказа соотносятся с календарным циклом. О «святочной продукции», весьма многочисленной у Лейкина, Е. В. Душечкина пишет: «Скука, ложь и алчность царят здесь и заражают собой всех окружающих — слуг, гостей, детей» [3, 218]. Купец, добившийся высокого положения и потому презирающий всех остальных, — постоянный герой лейкиных рассказов.

Чехов делает главными героями не купцов, а чиновников и добавляет мотив личной мести: Козулин издевается над Курицыным так же, как тот раньше издевался над ним, хотя и другим младшими по чину он приказывает его забавлять. В первой «осколочной» редакции страдания молодого Козулина были усилены — его мать умирала от гнева Курицына (как Башмачкин в «Шинели»), Курицын забирал у него невесту Оленьку (мотив, распространенный в малой прессе в целом, ср., например, рассказ Чехова «Дурак»), фамилия начальника также была более комичной — Куроцапов.

Чехов соединяет образ купца-самодура и «значительного лица», причем сообщает читателю несколько моментов из биографии героя, объясняющие истоки его поведения. Классическая тема «маленького человека» получает новый оборот: «Башмачкин»-Козулин сам становится «значительным лицом» и мстит, замечая о превратностях судьбы: «Все бывает, ну и всякие перемены бывают». Зеркальность положений бывшего начальника и подчиненного отражается и в деталях: «Старичок мигал утомленными глазками и с отвращением курил сигару. Обыкновенно он (Курицын) никогда не курит, но если начальство предлагает ему сигару, то он считает неприличным отказываться» (2, 69) — «Всякие угождения ему делал. Табак нюхать выучился! Н-да... А все для него... Нельзя, думаю, надо, чтоб табакерка при мне постоянно была на случай, ежели спросит» (2, 70). Чехов сознательно переделал старый сюжет, зная о заезженности темы бесправных мелких чиновников. Впоследствии он отмечал в письме брату Александру: «Нет, Саша, с угнетенными чиновниками пора сдать в архив и гонимых корреспондентов... Реальнее теперь изображать коллегских регистраторов, не дающих жить их п<ревосходительст>вам, и корреспондентов, отравляющих чужие существования...» (П 1, 177).

Главное изменение, внесенное Чеховым в лейкинский сюжет — это появление героя-рассказчика, который рад унижаться ради

должности. Учитывая этот образ, название рассказа можно трактовать двояко: торжество Козулина над Курициным и торжество рассказчика, уверенного в получении новой должности.

В еще одном рассказе, чрезвычайно похожем на чеховский — «сценке с натуры» «Время деньги» [10, 199-202] — Лейкин описывает, как толпа зевак собирается посмотреть на пожар, которого на самом деле нет: первый прохожий, остановившийся на улице, ждет условного сигнала для свидания. Лейкин строит сценку традиционно: разрозненные реплики толпы, обозначение говорящих через метонимии («робко спрашивает тулуп»), и заканчивает ее приходом городского. Комизм состоит в несоразмерности причины и следствия. С. Д. Кржижановский в статье «Чехонте и Чехов (Рождение и смерть юморески)» называет этот принцип «гора родила мышь» [7, 495]. В рассказе «Брожение умов» Чехов берет ту же ситуацию, появляется даже предположение о пожаре, но еще больше увеличивает несоответствие между причиной и следствием. Причина — праздное любопытство обывателей, казначея Почешихина и ходатая по делам Оптимова, — куда же сядет стая скворцов, а результат — письмо Акима Данилыча губернатору о предотвращении бунта. Причем для Чехова важно, чтоб ничтожность причины осталась скрытой ото всех, кроме читателей, поэтому он протестует против редакции Лейкина, который вставил в письмо исправника фразу «А все из-за скворцов вышло».

Как видно из разобранных примеров, тексты Чехова отличаются от лейкинских стремлением к законченности, они чаще всего сконцентрированы на одном событии, пуанте. То, что у Лейкина было одним из множества эпизодов, у Чехова становится композиционным центром, с которым связаны все остальные компоненты текста. Описывая это различие между сценками двух авторов, Чудаков отмечал, что лейкинские тексты можно легко соединить в одно повествование, описывающее похождения купца<sup>76</sup>, чеховские же сценки в целом это операции не поддаются [22, 111].

Как уже было сказано, основное влияние на Чехова Лейкин оказал через саму форму сценки, которая утвердилась в его текстах к 1880-м годам. С композиционной точки зрения юмористическую

---

<sup>76</sup> По этому принципу построены лейкинские «романы», ср. [13].

«продукцию» Лейкина можно разделить на две группы. К первой будут относиться сценки с большим количеством персонажей и диалогов между ними, объединенные одним пространством, с ослабленной фабулой («В сквере», «На именинах», «Время деньги»). Чудаков так описывает сценки этого типа в творчестве Барышева-Мясницкого:

...краткое общее вступление, после которого идет текст, легко разбиваемый на ряд более частных сцен, каждая из которых могла бы начать свой самостоятельный рассказ; все сцены, за исключением вводных и заключительных, можно без ущерба для общей картины поменять местами [21, 93].

Ко второй группе относятся сценки, построенные на одном диалоге между несколькими лицами («На набережной Невы», «Два храбреца»).

Первый тип не получил развития в творчестве Чехова, к нему можно отнести лишь несколько ранних рассказов, например, «В вагоне», «В салоне де Варьете». Некоторые его тексты напоминают этот тип сенок, но они ближе к традиционному бесфабульному очерку 1860-х годов, речь повествователя в них занимает довольно большую часть текста, например, «В Москве на Трубной площади». Примечательно, что этот очерк Лейкин отклонил: «Видите ли: он имеет чисто этнографический характер, а такие рассказы для «Осколков» не идут» (2, 524).

Намного чаще в раннем творчестве Чехова встречается сценка, основанная на диалоге нескольких персонажей. Но при всем композиционном сходстве таких текстов с лейкинскими, можно отметить существенные различия в используемых писателями средствах художественной выразительности.

Метонимия уже давно отмечалась исследователями как основной троп у Лейкина [5; 21; 24]. Также отмечалась ее двоякая цель: создание комического эффекта и экономия пространства текста. При этом меньше внимания уделялось тому факту, что в сценках Лейкина практически отсутствуют сравнения и метафоры. С одной стороны, это объясняется теми же требованиями жанра — краткостью, сосредоточенностью на диалоге, небольшим объемом авторской речи, в которой они в первую очередь могли бы встретиться, а с другой стороны, в сценках Чехова сравнения встречаются часто и играют важную роль в создании комического эффекта всего произведения.

Если Чехов использует метонимию, то обычно она обусловлена зрительным образом. Например, в рассказе «На охоте» есть следующее описание: «От леса до горизонта тянется большое поле... И конца не видно этому полю. В лесу и по полю скачут на конях *полушубки*...» (2, 339). В данном случае использование метонимии позволяет точно представить картину: наездники находятся далеко от повествователя, и он не видит их, а видит только полушубки, которые едут на конях.

В. Н. Гвоздей подробно анализирует развитие сравнения в творчестве Чехова, обращаясь, в основном, к раннему творчеству автора (1880–1885 годы). Исследователь считает, что «изменение в чеховской работе со сравнением отразили общие закономерности творческой эволюции художника» [2, 127]. Чеховские приемы в работе с этим тропом, найденные в начале творчества, сохранились и в поздний период. Гвоздей показывает, что, несмотря на читательское впечатление, оригинальных, запоминающихся сравнений у Чехова меньше, чем шаблонных, стершихся, ученый объясняет это работой в малой прессе: «Писать коротко, предельно обнажая суть комической ситуации, лишь несколькими беглыми штрихами характеризуя обстановку и персонажей — такие правила игры неизбежно вели к упрощению и даже обеднению поэтического арсенала» [2, 7–8]. Но далее исследователь отмечает, что, во-первых, пристальный интерес к тропам был в принципе не характерен для других писателей-юмористов, а во-вторых, шаблонные сравнения остаются и в зрелом творчестве автора. Таким образом, несмотря на то, что в начале творчества чеховские сравнения еще не были столь оригинальны, как в более поздние периоды, но уже тогда они выделялись на общем фоне малой прессы<sup>77</sup>.

В сборнике Лейкина «Цветы лазоревые»<sup>78</sup> на 346 страниц всего 10 сравнений, большинство из них появляется при характеристике внешности персонажа и совсем не оригинальны («тощей, как селедка, женщины и на другой — толстой и круглой, как тыква, женщины» [16, 16], «набеленная, как гипсовая статуя» [16, 42], «черный, как жук, франтик» [16, 109], «с гладковыбритым лицом, смахивающим на бульдога» [16, 211], «желтой, как лимон, старухе» [16, 335]).

<sup>77</sup> См. об этом также [8].

<sup>78</sup> Катаев называет этот сборник одним из лучших сборников Лейкина.

Теперь посмотрим на сравнения, которые Чехов употребляет в текстах, напечатанных в «Осколках» уже в первый год его сотрудничества (1883-й, Чехов начал печататься в «Осколках» в конце 1882-го). Во-первых, их ощутимо больше (из 74 опубликованных текстов в 35 есть сравнения, в некоторых несколько). Во-вторых, меньшая часть характеризуют внешность человека (но и они в большинстве своем намного оригинальнее и смешнее лейкиных: «в профиль похожа на улитку, enface — на черного таракана» (2, 232), «отставной генерал Зазубрин, старый, как анекдот о собаке Каквасе, и хилый, как новорожденный котенок» (2, 149). Часто сравнения описывают предметы и явления, причем часто одушевляя их: «...блины такие же румянькие, как покойница» (2, 263), «...ветер не бьет по лицу, как мокрая тряпка» (2, 108), «...за зеленым, пятнистым, как тиф, столом» (2, 225). Большинство сравнений характеризуют действия или состояние человека: «Выводит он долго, с чувством, с толком, точно чистописанию учится...» (2, 111), «Семен Петрович сконфузился, завертелся, точно его на карманном воровстве поймали» (2, 94), «Нежное, как студень, рiано достигало степени fortissimo» (2, 132), «...так меня и покоробит всего, словно я локтем о перила ударился» (2, 196), «Выпьешь ты рюмку, а у тебя в животе делается, словно ты от радости помер» (2, 229). Большинство сравнений встречаются в речи повествователя или рассказчика и позволяют читателю понять внутреннее состояние героя через характеристику его поведения («...проговорил генерал каким-то неестественно-трескучим голосом, нагнувшись и подбежав ко мне рысцой, как раздраженный гусак» 2, 260). Примечательно, что и в личной переписке Чехов часто использует сравнения, что говорит о внутренней предрасположенности к этому тропу («...Еврейновой, очень милой и умной старой девы, имеющей степень «доктора прав» и похожей в профиль на жареного скворца» П 2, 218) [4, 130-134].

Если обратиться к письмам Чехова, то становится ясно, что эта особенность поэтики была программной для молодого писателя. В письме брату Александру есть следующее замечание: «Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев...» (П 1, 242). Сравнения, характеризующие героев, как в речи рассказчика, так и в прямой речи, как раз дают такую возможность.

Таким образом, и между сценками Лейкина и Чехова со сходной композицией, имеется принципиальное различие. Лейкин сводит речь повествователя до минимума, до степени ремарки и дает основную характеристику персонажей через их речь. Эту особенность выделяла и современная критика, с неудовольствием отмечая, что комизм его рассказов исчерпывается ««смешными» словечками, вроде «разделюции» вместо «резолюции» или «насыпь лампадку» вместо «налей рюмку водки»» [1, 112].

Итак, мы видим, что Чехов часто использует тексты Лейкина как материал для своих произведений. В некоторых особенностях ранних текстов можно даже усмотреть сознательное отталкивание от предшественника: Чехов редко описывает купцов, главных героев Лейкина, не злоупотребляет приемом речевой характеристики персонажей. Но эти же черты органично вписываются в логику развития чеховской поэтики, размышления о которой можно найти в его переписке. Чехов увеличивает объем речи повествователя и раскрывает характеры персонажей не только и не столько через их речь, сколько через внешнюю характеристику, через их поведение. Эта особенность поэтики останется и в позднем творчестве автора.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Б/п. Новые книги // Северный вестник. 1885. № 4. С. 181–182.
2. Гвоздей В. Н. Секреты чеховского художественного текста. Астрахань : Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 1999. — 128 с.
3. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1995. — 256 с.
4. Захарова В. Е. Сравнение в письмах А. П. Чехова как изобразительное средство // Творческий метод А. П. Чехова: Межвуз. сб. науч. трудов / Ред. В. Д. Седегов. Ростов н/Д. : Изд-во Ростовского гос. пед. ин-та, 1983. С. 130–134.
5. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1989. — 260 с.
6. Катаев В. Б. Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века) // Спутники Чехова / ред. В. Б. Катаев. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. — С. 17–24.
7. Кржижановский С. Д. Чехонте и Чехов // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX в. (1914–1960) / Сост., вступ. статья, общ. ред. И. Н. Сухих, коммент. А. С. Степанова. СПб. : Изд-во РХГИ, 2010. С. 487–511.

8. Крылова Е. О. Метафора как смыслопорождающий механизм в художественном мире А. П. Чехова: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб. : СПбГУ, 2009. — 186 с.
9. Лейкин Н. А. Апраксинцы. Сцены и очерки. Доложарная эпоха. СПб. : Типография комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и К°, 1864. — 201 с.
10. Лейкин Н. А. Веселые рассказы. СПб. : Колесов и Михин, 1874. — 458 с.
11. Лейкин Н. А. Гуси лапчатые: Юмористические картинки. СПб. : Типография д-ра М. А. Хана, 1881. — 298 с.
12. Лейкин Н. А. Заседание совета (сценка) // Осколки. 1882. № 51. С. 3–4.
13. Лейкин Н. А. Наши за границей: Юмористическое описание поездки супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых в Париж и обратно. М.: Центрполиграф, 2013. — 381 с.
14. Лейкин Н. А. Караси и щуки. СПб. : Типография д-ра М. А. Хана, 1883. — 323 с.
15. Лейкин Н. А. Соврасы без узды. Юмористические рассказы. СПб. : Типография д-ра М. А. Хана, 1880. — 287 с.
16. Лейкин Н. А. Цветы лазоревые. СПб. : Типография-литография Р. Голике, 1885. — 346 с.
17. Мышковская Л. М. Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М. : Московский рабочий, 1929. — 128 с.
18. Мясницкий И. И. [Барышев-Мясницкий И. И.] Их степенства. Юмористические очерки, сценки, картины. М. : Типография Мартынова, 1882. — 319 с.
19. Спутники Чехова / Ред. В. Б. Катаев. М. : Изд-во МГУ, 1982. — 480 с.
20. Степанов А. Д. Чеховские рассказы о чиновниках // Чехов А. П. Смерть чиновника. Рассказы. СПб. : Азбука-Аттикус, 2012. С. 5–14.
21. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М. : Сов. писатель, 1986. — 379 с.
22. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. : Наука, 1971. — 292 с.
23. Чудаков А. П. Юмористика 1880-х годов и поэтика Чехова // Вопросы литературы. 1986. № 8. С. 153–169.
24. Шиловских И. С. «“Осколки” — моя купель, а Вы — мой крестный батюшка...»: (О некоторых аспектах творческих взаимоотношений А. П. Чехова и Н. А. Лейкина) // Филологические науки. 2002. № 1. С. 21–29.
25. Ясинский И. И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний / сост. Т. В. Мисникевич, Л. Л. Пильд. Т. 1. М. : Новое литературное обозрение, 2010. — 720 с.

## К ВОПРОСУ О ПАРОДИИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

Глава посвящена одному из ранних произведений А. П. Чехова (1883). Впервые показано, что литературной основой рассказа «Патриот своего отчества» по существу послужила повесть И. С. Тургенева «Ася» (1857). Рассматривается вопрос о характере отмеченной связи двух текстов: можно ли считать юмореску Чехова пародией на повесть (или творчество, или литературно-бытовую репутацию) писателя-классика?

*Ключевые слова:* А. П. Чехов; Антоша Чехонте; литературные связи Чехова; интертекст; пародия; И. С. Тургенев; русский европеец; литературный тип.

**Alla Stepanova**

### **ON THE QUESTION OF PARODY IN CHEKHOV'S EARLY WRITINGS**

The chapter is devoted to the one of the earliest Chekhov's short stories, written in 1883. The author proves that the literary basis of "The Patriot of his Fatherland" was Turgenev's novella "Asja" (1857), and describes the mode of two texts' connections: can we name Chekhov's humoristic story a parody of Turgenev's work, or of his whole oeuvre, or of his literary and everyday life reputation?

*Keywords:* Anton Chekhov; Antosha Chekhonte; Chekhov's' literary connections; intertextuality; parody, Ivan Turgenev; Russian European; literary type.

Ранний рассказ А. П. Чехова «Патриот своего отчества» (1883), кажется, никогда не попадал в поле зрения исследователей, занимающихся изучением литературных связей писателя. Между тем этот рассказ представляет собой очень интересный пример обращения Чехова к опыту предшествующей литературы.

Современные читатели «Патриота своего отчества», как правило, не замечают, что литературной основой чеховского рассказа

является повесть, вернее, начало (завязка) повести И. С. Тургенева «Ася» (1857). Общность ситуации — русский человек за границей — поддерживается совпадающими деталями ее описания.

«Ася»:

Итак, лет двадцать тому назад я проживал в немецком небольшом городке З., на левом берегу Рейна. <...> Городок этот мне понравился своим местоположением у подошвы двух высоких холмов, своими дряхлыми стенами и башнями, вековыми липами, крутым мостом над светлой речкой, впадавшей в Рейн, — а главное, своим хорошим вином. По его узким улицам гуляли вечером, тотчас после захождения солнца (дело было в июне), прехорошенькие белокурые немочки и, встретясь с иностранцем, произносили приятным голоском: «Guten Abend!» — а некоторые из них не уходили даже и тогда, когда луна поднималась из-за острых крыш стареньких домов и мелкие камни мостовой четко рисовались в ее неподвижных лучах [5, 150].

«Патриот своего отечества»:

Маленький немецкий городок. Имя этого городка носит одна из известнейших целебных вод. В нем больше отелей, чем домов, и больше иностранцев, чем немцев.

Хорошее пиво, хорошеньких служанок и чудный вид вы можете найти в отеле, стоящем на краю (левом) города, на высокой горе, в тени прелестнейшего садика.

В один прекрасный вечер на террасе этого отеля, за белым мраморным столиком, сидело двое русских (2, 66).

Наполняя свой рассказ практически теми же деталями (небольшой/маленький городок, река, липы, луна, хорошее вино/пиво, пре-хорошенькие/хорошенькие немочки/служанки), подчеркивая это сходство («на краю (левом) города»), Чехов тем не менее существенно редуцирует развернутое тургеневское описание.

«Ася»:

Я любил бродить тогда по городу; луна, казалось, пристально глядела на него с чистого неба; и город чувствовал этот взгляд и стоял чутко и мирно, весь облитый ее светом, этим безмятежным и в то же время тихо душу волнующим светом. <...>

Вдруг донеслись до меня звуки музыки; я прислушался. В городе Л. играла вальс; контрабас гудел отрывисто, скрипка неясно заливалась, флейта свистала бойко.

— Что это? — спросил я у подошедшего ко мне старика в плисовом жилете, синих чулках и башмаках с пряжками.

— Это, — отвечал он мне, предварительно передвинув мундштук своей трубки из одного угла губ в другой, — студенты приехали из Б. на коммерш [5, 151].

«Патриот своего отечества»:

Сквозь листву пахучих лип глядела на них немецкая луна... Маленький кокетливый ветерок нежно теребил российские усы и бороды и вдвух в уши русских толстячков чудеснейшие звуки. У подножия горы играла музыка. Немцы праздновали годовщину какого-то немецкого события. Мотивы не доносились до вершины горы — далеко! Доносилась одна только мелодия... Мелодия меланхолическая, самая разнемецкая, плакучая, тягучая... Слушаешь ее — и сладко нить хочется... <...> Мелодия становилась все слышнее и слышнее. Скоро она уступила свое место мотиву. Стали слышны не только трубы и контрабасы, но и скрипки. Русские поглядели вниз и увидели факельную процессию. Процессия двигалась вверх (2, 66–67).

Герой Тургенева отправляется посмотреть на «коммерш» и знакомится там с Асей и Гагиным, — с этого момента начинается развитие основных событий повести, истории любви, которая не получает счастливого финала. Чехов же, напротив, здесь заканчивает свой рассказ:

Процессия остановилась на полянке за отелем. Вышел на середину какой-то старичок и сказал что-то, ему аплодировали. Какой-то бурш взобрался на стол и произнес трескучую речь. За ним — другой, третий, четвертый... Говорили, взвизгивали, махали руками...

Петр Фомич умилился. В груди его стало светло, тепло, уютно. При виде говорящей толпы самому хочется говорить. Речь заразительна. Петр Фомич протискался сквозь толпу и остановился около стола. Помахав руками, он взобрался на стол. Еще раз помахал руками. Лицо его побагровело. Он покачнулся и закричал коснеющим, пьяным языком: «Ребята! Не... немцев бить!» (2, 67).

Последняя реплика повествователя: «Счастье его, что немцы не понимают по-русски!» (там же).

Очевидно, что Чехов упрощает сюжетную перспективу повести «Ася», сводит ее к комическому финалу. Игнорируя развитие любовной истории (возможность такого поворота сюжета присутствует лишь в виде реплики одного из героев: «При этаккой обстановке, Тарас Иванович, хорошо тово... любить, — сказал один из них. — Влюбиться в какую-нибудь да по темной аллейке пройтись...»), Чехов противопоставляет анекдотическую развязку сюжета элегическому финалу повести «Ася»:

Я знавал других женщин, — но чувство, возбужденное во мне Асей, то жгучее, нежное, глубокое чувство уже не повторилось. <...> Осужденный на одиночество бессемейного бобыля, доживаю я скучные годы, но я храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах, а рука, мне давшая его, та рука, которую мне только раз пришлось прижать к губам моим, быть может, давно уже тлеет в могиле... и я сам — что случилось со мною? Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений? Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека — переживает самого человека [5, 195].

«Патриот своего отечества» написан всего за несколько месяцев до смерти Тургенева: впервые был опубликован в феврале 1883 г. в журнале «Мирской толк» (Тургенев умер 22 августа 1883 г.), позднее, со значительными сокращениями, был включен Чеховым в первое издание сборника «Пестрые рассказы» (1886).

Рассказ Чехова можно прочитать как пародию, однако не имеющую непосредственного авторского указания на это. В пользу пародийности «Патриота своего отечества» можно привести и другие аргументы, помимо уже отмеченных совпадений и редукции сюжета. Например, можно предположить, что Чехов учитывает стереотипные представления о самом Тургеневе, его литературно-бытовую репутацию (писатель-аристократ, певец идеальной любви, не создавший собственной семьи, подолгу живет за границей). Показательны и высказывания Чехова о творчестве Тургенева. Приведем некоторые из них.

Боже мой! Что за роскошь «Отцы и дети»! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. <...> Это черт знает как сделано. Просто гениально. «Накануне» мне не нравится все, кроме отца Елены и финала. Финал этот полон трагизма. Очень хороша «Собака»: тут язык удивительный. Прочтите, пожалуйста, если забыли. «Ася» мила, «Затишье» скромно и не удовлетворяет. «Дым» мне не нравится совсем. «Дворянское гнездо» слабее «Отцов и детей», но финал тоже похож на чудо. <...> Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое (А. С. Суворину, 24 февраля 1893 г.; П 5, 174–175).

Иногда бывает: идешь мимо буфета III класса, видишь холодную, давно жареную рыбу и равнодушно думаешь: кому нужна эта неаппетитная рыба? Между тем, несомненно, рыба эта нужна и ее едят, и есть люди, которые находят ее вкусной. <...> Для этой публики Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны, немножко чужды и неудобоваримы. Публика, которая с наслаждением ест солонину с хреном и не признает артишоков и спаржи (А. С. Суворину, 15 августа 1894 г.; П 5, 311).

Читаю Тургенева. После этого писателя останется 1/8 или 1/10 из того, что он написал, все же остальное через 25–35 лет уйдет в архив» (О. Л. Книппер-Чеховой, 13 февраля 1902 г.; П 10, 194).

Эти отзывы Чехова (уже известного писателя) о Тургеневе свидетельствуют о внимательном, но при этом весьма неоднозначном отношении к прозе, которая была создана задолго до дебюта в литературе самого Чехова: в них выражено, с одной стороны, понимание подлинной значимости творчества Тургенева, а с другой — ощущение, что время этой литературы уже ушло. В таком контексте рассказ «Патриот своего отечества» можно рассматривать как одну из ранних попыток Чехова найти «что-то другое», о чем он впоследствии и писал Суворину; речь может идти если не об отказе от опыта предшественников, то, по крайней мере, о его пересмотре, ревизии — в частности, при помощи пародии.

Между тем пародийное начало в «Патриоте своего отечества» не становится самодовлеющим, не исчерпывает содержания чеховского рассказа. Будучи оторванным от своего источника (сегодняшние читатели не соотносят «Патриота своего отечества» и «Асю»), рассказ

Чехова не обесмысливается, что неизбежно должно было бы произойти, если бы его содержание сводилось к пародийному заданию. Трудно с определенностью ответить на вопрос: что именно в чеховском рассказе является объектом пародии, ее фоном — конкретный текст, или творчество Тургенева в целом (его архаично-сентиментальный стиль), или литературность ситуации, которая проходит испытание временем и прозой жизни?

Сопоставив сходства и различия, на которых играет Чехов, можно заметить, что в «Патриоте своего отечества» выстроен по существу тот же идиллический топос, предполагающий единение природы — цивилизации — путешественника, что и в «Асе», однако меняется герой. Чехов как будто проверяет: что будет, если поставить в те же обстоятельства, с которых начинается повесть «Ася», своего современника, русского человека 1880-х гг.: в какой момент ситуация себя исчерпает, чем она разрешится? И в результате Чехову оказывается вполне достаточно завязки сюжета тургеневской повести. Вместо молодого человека, который «вырвался на волю и уехал за границу», чтобы «посмотреть на мир божий» [5, 149], героями «Патриота своего отечества» становятся двое русских, приехавших на воды «лечиться от большого живота и ожирения печени» (2, 66).

Меняется не только возраст героев, но и их сословная принадлежность: на это указывают имена чеховских героев — Тарас Иванович и Петр Фомич. Само «удвоение» (двое русских) говорит о том, что Чехов апеллирует к так называемому «среднему» человеку — своему излюбленному герою. Как и герой «Аси», они вполне благополучны в финансовом отношении («деньги у меня не переводились» [5, 149], — говорит о себе герой Тургенева), но Чехов подчеркивает, что это, скорее всего, выходцы из купеческой или мещанской среды, представители буржуазии, которая в его время, следуя образу жизни дворянского сословия, начала активно посещать европейские курорты. Комический эффект в «Патриоте своего отечества» связан не с исключением любовной линии в связи с изменением возраста героев, а с их поведением в «чужой» культурной среде.

Русские путешественники Чехова чувствуют себя за границей вполне свободно, даже безмятежно, как и их литературный предшественник — герой Тургенева. Готовя текст для сборника «Пестрые рассказы», Чехов не только сократил мечтания героев о любовных

похождениях («Мысль о счастье закопошилась в их мозгах... Немецкая мелодия говорила, что это счастье возможно! Долго они мечтали...» — 2, 394), но и исключил всю линию, связанную с беспокойством Петра Фомича насчет регистрации его паспорта в отеле («У нас, говорит, не прописывают паспорта! <...> Не может быть, чтоб в цивилизованной стране были такие вопиющие беспорядки. Отель, должно быть, подозрительный... Завтра же пойду в город, найду участок и пропишу свой паспорт» — 2, 394), тем самым усилив центральную тему рассказа.

Герои Чехова с готовностью откликаются на окружающую их культурную среду, их эмоции эстетически окрашены, навеяны природой, звучащей мелодией и местным торжеством; но тут же обнаруживается, что само по себе пребывание за границей не повлияло на то, чтобы чужая культура стала для них своей. В этом принципиальное отличие героев чеховского рассказа от героя «Аси», где представлен «„русский европеец“, живущий на грани двух культур и объединяющий их в своей личности»<sup>79</sup>.

К вышесказанному стоит добавить, что повествовательная структура «Аси» внутренне полемична. Герой-рассказчик у Тургенева дистанцирован по времени от основных событий. Отсутствие тождества между «повествующим я» и «повествуемым я»<sup>80</sup> обуславливает двойственность повествовательной перспективы, и эта двойственность обозначена у Тургенева уже в самом начале повести, с первых же слов: «Мне было тогда лет двадцать пять, — начал Н. Н., — дела давно минувших дней, как видите» [5, 149]. Иными словами, в «Асе» отсутствует определенная «точка опоры», с которой можно было бы связать предпринятую Чеховым замену героя.

Поэтому вряд ли в «Патриоте своего отечества» пародируется тип «русского европейца», получивший яркое воплощение в прозе Тургенева, а также отождествляющийся с самим писателем. Скорее, чеховский рассказ ориентирован на внелитературную реальность. Похожим образом будет показана в цикле Н. А. Лейкина «Наши за границей» (1890) отправившаяся за границу супружеская пара — купец

<sup>79</sup> См. об этом подробнее: [4, 263].

<sup>80</sup> Обстоятельно этот повествовательный прием Тургенева был рассмотрен Р. Грюбелем на примере повести «Первая любовь», см.: [1, 171–195].

Николай Иванович Иванов и его жена Глафира Семеновна: они не знают иностранных языков, принятых правил поведения, обычаев и т. п., из-за чего постоянно попадают в курьезные ситуации; они едут в Париж, чтобы посмотреть Всемирную выставку, подняться на Эйфелеву башню и оттуда отправить письма знакомым: «Знай наших!» Одно из таких писем Николай Иванович пишет «его превосходительству», с которым состоит попечителем приюта:

«Ваше превосходительство, Алексей Петрович! Находясь на Эйфелевой башне, с глубоким чувством вспомнил об вас и повергаю к стопам вашего превосходительства мой низкий поклон, как славянин славянину, и пью за ваше здоровье в тирольском ресторане» [2].

Чехов берет за основу своего рассказа завязку тургеневской «Аси», наполняя готовую повествовательную канву иным смысловым потенциалом. Если прибегнуть к терминологии Ю. Н. Тынянова, то можно говорить о «пародической» форме, «пародическом» приеме [6, 284–310].

Вместе с тем, переосмысляя ситуацию «русский человек за границей», опосредованно, через текст тургеневской повести, Чехов апеллирует к более широкому контексту: к литературному типу русского путешественника, возникшему еще у Н. М. Карамзина. Герой «Писем русского путешественника» (1770–1799) молод, беспечен, образован, он не открывает для себя культуру другой страны, а «смотрит на то, что уже знает по описаниям... Вся Европа расстилается перед ним, как обширный сборник цитат...» [3, 531]. По сути то же можно сказать и о путешественнике Тургенева:

«...а воздух так и ластился к лицу, и липы пахли так сладко, что грудь поневоле всё глубже и глубже дышала, и слово: „Гретхен“ — не то восклицание, не то вопрос — так и просилось на уста» [5, 149].

И Карамзин, и Тургенев изображают европейский мир как идеальное пространство. Однако «Россия представлена в повести Тургенева уже совсем не так, как у Карамзина. Это уже не ясный и абстрактный образ юной цивилизации, родственной цивилизации европейской и готовой включиться в ее целостное единство», а «нечто загадочное и смутно-иррациональное». Воплощением русского мира

становится Ася — личность необычная, «природа которой ускользает от всех окончательных определений» [4, 267].

Наконец, чеховские герои подводят своего рода итог эволюции типа русского путешественника — ни диалог культур, ни тем более их слияние невозможно. Очень важно при этом, что Чехов отказывается не только от образа русского «петиметра» за границей, но и от формы повествования от 1 лица (как это было у Карамзина и Тургенева), благодаря чему путешественник ассоциировался с самим автором, был его alter ego. Чехов дистанцируется от своих героев, сделав рассказчика сторонним наблюдателем, ироничным комментатором происходящего.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Грюбель Р. Воспоминание и повторение. Две модели повествования на примере повестей «Первая любовь» Тургенева и «Вымысел» Гиппиус // Русская новелла. СПб. : СПбГУ, 1993. С. 171–195.
2. Лейкин Н. А. Наши за границей. 16-е изд. СПб. : товарищество «Печатня С. П. Яковлева», б. г. URL: [http://az.lib.ru/l/lejkin\\_n\\_a/text\\_1890\\_nashi\\_zagranitzeu\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/l/lejkin_n_a/text_1890_nashi_zagranitzeu_oldorfo.shtml) (дата обращения: 06.11.2018).
3. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб. : Искусство–СПб, 1997. С. 484–564.
4. Маркович В. М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов / Маркович В. М. Избранные работы. СПб. : ЛомоносовЪ, 2008. С. 261–276.
5. Тургенев И. С. Ася // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. : в 30 т. М. : Наука, 1978–2014. Т. 5. С. 149–195.
6. Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284–310.

## ФИГУРА ЧИНОВНИКА У РАННЕГО ЧЕХОВА

В главе дается анализ нескольких рассказов раннего Чехова, имеющих важное значение для понимания принципов изображения «маленького человека» молодым Чеховым и для понимания его полемики с гуманистической традицией русской литературы.

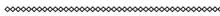
Ключевые слова: А. П. Чехов; Антоша Чехонте; чиновник в русской литературе; тема «маленького человека»; ролевое поведение; Н. В. Гоголь.

Tatiana Ilyukhina

### THE FIGURE OF THE CIVIL SERVANT IN EARLY CHEKHOV'S WORKS

The chapter offers an analysis of several short stories, playing a crucial part for understanding of Chekhovian principles of depicting “a small man”, and for understanding of his polemics with the humane tradition of the classical Russian literature.

*Keywords:* Anton Chekhov, Antosha Chekhonte; state official in Russian literature; the “small man” topic; role behaviour; Nikolai Gogol.



Среди расхожих характеристик уникальности чеховской художественной манеры и повествовательной техники обычно находят место и особая «литературность» произведений писателя, своеобразная «двуслойность» его письма при самом различном объяснении ее порождающих мотивов: необходимость писать вторым «слоем» поверх основного, образцового [4], раздражение [2], стилизация [1] и др.

Сам А. П. Чехов оставил немало свидетельств избирательности и широты творческого видения, запечатленных прежде всего в письмах: «Не будь узок, будь пошире: на одних превосходительствах не выедешь (П 1, 63); о прозе Лиодора Пальмина — «попадает чем-то небесно-чугунно-немецким» (П 1, 86); о фельетонах

в «Осколках» — «И все эти фельетоны жуют одно и то же, жуют по казенному шаблону, на казенные темы...» [П 1, 98]; «...рассказ, несмотря на незатейливую, давно уже заезженную тему, хорош — форма! Форма много значит...» [П 1, 104]; о подписях к рисункам — «Способен также развивать чужие темы, если таковые есть...» [П 1, 114]; ; «Тема “Аптекарская такса” модная... Ею, думаю, можно воспользоваться... Предлагаю Вам воспользоваться также и вопиющими банкротствами нашего времени...» (П 1, 144) и пр.

Все это говорит лишь об одном — поисках молодым автором собственного художественного стиля и языка, желании обрести свое «лицо». Частотность же подобных замечаний в эпистолярной писателя говорит о выработке иного (кроме разнообразия и объективности) своеобразного принципа оригинальности, помогающего молодому литератору удержаться на поверхности той литературной среды, в которой началась его творческая работа.

Этот принцип, как видно даже из приведенных суждений, можно свести к следующему: писать нужно на неизбитые темы и находить новых героев. Если же не удастся найти совершенно новое, достаточно увидеть новый аспект в не новой теме или новую черту в знакомом герое.

Произведением с таким аспектом и чертой в отношении не новой темы — сочувствия маленькому чиновнику, угнетаемому «его превосходительствами» — стал рассказ «Смерть чиновника» (1883). Среди приведенных в комментариях к Полному собранию сочинений и писем к рассказу источников сюжета нет ни одного адекватного чеховскому развитию темы и описания героя.

Первое, на что обращаешь внимание, читая рассказ, подчеркнутая писателем узнаваемость истории. Знаком и повествователь: «В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор...» (2, 164)) — это стиль Гоголя<sup>81</sup>. Фамилии персонажей также традиционны; чиновник Червяков и генерал Брижжалов, а не наоборот. Однако в первом абзаце рассказа тема «чиновника» приглушена, подавлена, так сказать, человеческой темой. Экзекутор назван «прекрасным», «вежливым человеком», сидящий перед ним генерал — «старичком»,

---

<sup>81</sup> О гоголевском подтексте в рассказе неоднократно писали исследователи. См., например [3].

и даже вполне необходимый в ситуации, в которой мы застаем героя, носовой платок именуется «платочком». Чихание же в произведении становится настоящим знаком человечности, объединяющим всех людей: «Чихают и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже и тайные советники. Все чихают» (2, 164).

Следующий вслед за этим основной текст рассказа стремительно разрушает авторскую «гармонию» (прекрасный вечер, «Аркадия», «Корневильские колокола», блаженство, все чихают). Червяков сразу выходит за границы «человечности», опознав в бормочущем что-то старичке, утирающем лысину и шею перчаткой, начальника, хотя бы и чужого. И если до этого момента он не был сконфужен, даже «нисколько не сконфузился», то теперь в ответ на слова генерала «skonфузился, глупо улыбнулся». Примечательно, что в первый раз обратившись к чужому начальнику экзекутор «преобразился»: «кашлянул, подался туловищем вперед и зашептал» (2, 164). Его речь и поза — речь и поза провинившегося чиновника, обращающегося к начальнику. Но слова «старичка»: «Ничего, ничего! <...> — Ах, сидите, пожалуйста, дайте слушать!» (2, 164]) неожиданно возвращают Червякова так сказать в исходное состояние (все чихают). Именно поэтому он «skonфузился и глупо улыбнулся». Получается, что он сконфузился, когда ему напомнили, что он человек. Однако дальнейшее развитие действия показывает, как Червяков решительно не хочет этим удовлетвориться, но добивается от генерала признания своего соответствия чину. В рефлексии героя после каждой «неудачной» попытки извиниться, в словах его жены («Подумает, что ты себя в публике держать не умеешь» (2, 165)) заключен именно такой смысл. Четыре раза чиновник подступает к генералу, четыре раза терпит поражение, хотя очень старается. Об этом говорят все его действия: «...кашлянул, подался туловищем вперед и зашептал генералу на ухо» (2, 164), «...походил возле него и, поборов робость, пробормотал» (2, 165) «начал докладывать» и, наконец, новый вицмундир и стрижка, рассчитанные на то, чтобы понравиться генералу. Размышления героя показывают весьма своеобразный ход его мысли. В первом случае — лишь беспокойство, затем: «Забыл, а у самого ехидство в глазах... надо бы ему объяснить, <...>, а то подумает, что я плюнуть хотел», «Сердится значит... Нет, этого нельзя так оставить... Я ему объясню...», «Какие же тут насмешки? <...> Генерал,

а не хочет понять! Когда так, не стану же я больше извиняться перед этим фанфароном! Черт с ним! Напишу ему письмо...» (2, 165–166). Ход мысли — *надо объяснить, чтобы не подумал, что плюнуть хотел — нельзя так оставить — не стану извиняться — напишу письмо* — порожден непонятными для экзекутора поведением и словами генерала. Иными словами, он видит то, чего в Брижжалове нет, но должно быть в «генерале»: ехидство в глазах, сердитая, не хочет понять, фанфарон.

Характерно, что преобразования Червякова имеют исключительно внешний, приличествующий чину, характер: «подался туловищем», постригся, надел вицмундир. И даже вполне человеческие «кашлянул», «зашептал», «бледнея», «млея от ужаса» в связи с позой героя приобретают то же значение. И даже постоянная рефлексия персонажа (знак присутствия внутренней жизни) обличает в нем абсолютную пустоту, полную овнешненность, хотя сам характер размышлений и цепочка унижений, которым Червяков сам себя подвергает, привносит в гоголевскую тему «подпольный» мотив в духе Ф. М. Достоевского.

В противовес экзекутору генерал каждый раз демонстрирует свою погруженность во внутреннее: бормотал что-то, вытирал перчаткой (т. е. тем, что попало под руку), «ничего», «я уж забыл», «пустяки», «смеетесь»... И его «преобразования» в рассказе всегда связаны с этим: «нетерпеливо шевельнул нижней губой», «плаксивое лицо», «махнул рукой» и, наконец, «гаркнул, посиневший и затрясшийся», «затопал ногами».

Этот финал — буквально то, чего и ждал Червяков. Брижжалов по-генеральски кричит, и топает ногами и эпитеты «посиневший» и «затрясшийся» показывают читателю, чего это стоило. Судьба Червякова после этого предreshена: окончательно превратившись в куклу в мундире («В животе у Червякова что-то оторвалось, Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся...» (2, 166)), он «машинально» приходит домой и, *не снимая вицмундира*, умирает.

Таким образом, два персонажа рассказа проходят разные пути: Червяков от внутреннего к внешнему, стремясь полностью совпасть со своим внешним выражением, и получает это — вицмундир и смертное ложе, Брижжалов пытается удержаться за «внутреннее»

(делает плаксивое лицо, машет рукой) и еле удерживается («посинел и затрясся»). Симптоматично и то, что фамилии героев отчасти противопоставлены: «Червяков» создает образ некоего пластического жеста, т. е. относится к «внешнему», «Бризжалов» несет в себе черту характера («брюзга») или возраста, то есть тяготеет к «внутреннему».

Рассказ замыкается в своеобразное кольцо. Если мы вспомним описание героя перед чиханием: «Лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось... он отвел от глаз бинокль, нагнулся и...» (2, 164) и финальную лапидарную сцену: «...лег на диван и...» (2, 166), то обнаружим взаимозаменяемость в этих фрагментах «апчихи» и «умер» соответственно. Финальное «апчихи» могло бы вновь превратить эзекутора в человека, так же, как и окончание «умер» в первом абзаце. Но автор решил иначе: тема выхолощена, пуста, герою нет иного выхода.

К 1883 году относится еще один рассказ на эту же тему — «Толстый и тонкий». В своей первой редакции<sup>82</sup> он как будто реабилитирует тему: тонкий оскорбляет начальника, друга детства, с которым только что радостно лобызался («Начальник, говорят, скотина. Уживусь как-нибудь. Однофамилец твой» (2, 439) и тот сразу же преображается: «Тэк-с... Так это вы, стало быть, секретарем ко мне назначены? — сказал басом Толстый, надувшись вдруг, как индейский петух» (2, 439). Тонкий начинает лебезить вместе с женой и сыном, и рассказ завершается симметрично в отношении этой пары героев — от «внутреннего», человеческого, к «внешнему», позе.

Однако во второй редакции (1886), писатель существенно изменяет план, убирает мотив «начальник-подчиненный». Толстый, Миша, легко удерживается от «чинопочитания» и изо всех сил старается удержать и Тонкого, Порфирия. Однако последний легко уходит, превращая дальнейшее общение в бессмыслицу (для Толстого).

Здесь тоже есть кольцо: «Оба были приятно ошеломлены» (2, 250) и «Все трое были приятно ошеломлены» (2, 251), но в иной функции: оно фиксирует этапы «преображения» героя: «Приятели троекратно облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слез» (2, 250) и «Тонкий пожал три пальца <из пяти, поданных Толстым. — Т. И.>, поклонился всем туловищем и захихикал, как китаец: «Хи-хи-хи».

---

<sup>82</sup> См. комментарий к рассказу: (2, 525).

Жена улыбнулась. Нафанаил шаркнул ногой и уронил фуражку» (2, 251).

Толстый, в отличие от генерала, легко отделался, да и Тонкий остался жить. Но представить себе дальнейшее продолжение истории в духе первого рассказа все же возможно.

В 1885 г. сама российская действительность предоставила Чехову возможность вернуться к теме. Распоряжения правительства об упразднении чинов майора, прапорщика и другие нововведения легли в основу рассказа «Упразднили!», причем тема в нем доведена до абсурда кумулятивным движением.

Отставной прапорщик Вывертов, узнав от «лишенного» погон землемера Катавасова об упразднении чина прапорщика («Был такой указ, чтоб прапорщиков вовсе не было. Чтоб ни одного прапорщика! Чтоб и духу их не было!» (3, 224)) остается в полном недоумении: «Кто же я теперь такой есть?» (3, 224). На это Катавасов не без ехидства отвечает: «А бог вас знает, кто вы, вы теперь — ничего, недоумение, эфир! Теперь вы и сами не разберетесь, кто вы такой» (3, 224).

Поставленный перед необходимостью самоопределения Вывертов теряется: «Под ложечкой у него похолодело, колени подогнулись, язык не поворачивался...» (3, 224). Дальнейшее действие превратило героя в существо, утратившее все естественные желания: «Вывертов <...> уж больше не пил и не ел. Раз попробовал он выпить холодного квасу, чтобы прийти в чувство, но квас остановился поперек горла и — назад» (3, 224) После встречи со знакомыми, протоиереем Пафнутием, майором Ижицей, статским советником Ягодышевым, герой ошеломлен масштабами перемен: духовенству запрещено носить ордена, чин майора отменен еще год назад, предводитель дворянства лишен обращения «превосходительство».

Все персонажи рассказа, за исключением Вывертова, восприняли изменения гораздо спокойнее. Бывший майор Ижица занят хозяйством, Ягодышев находит в произошедшем повод для самолюбования, протоиерей толкует о «склонении» всего «не к унижению, а к возвеличению». И только с лица отставного прапорщика не сходит выражение ужаса. К нему пытаются применить разные средства: поить бузиной, давать «на внутрь» масла из лампадки, сажать на горячий кирпич... «Словно бы полегчало» только при кровопускании. Настоящее же облегчение приходит с решением написать

письмо какому-нибудь высокопоставленному лицу и подписаться: «Прапорщик такой-то. Пра-пор-щик! Назло!» (3, 228). На этом автор оставляет своего героя, называя его планы мечтаниями и тем самым связывая Вывертова с Червяковым, собиравшимся написать письмо генералу, да так и не придумавшим, что написать. Внимательному читателю «реальный» финал понятен.

Однако, исключительное положение Вывертова среди остальных персонажей рассказа «Упразднили!» связано в немалой степени с тем, что все они, не лишаются «последнего»: Катавасов продолжает работать землемером, майоров перевели в подполковники, прапорщиков — в подпоручики, духовенство не лишили орденов, а лишь запретили надевать их на службу и т. д. Только отставной прапорщик сделался просто «отставным».

Этот дополнительный нюанс не отменяет направления движения чеховской художественной мысли, но даже укрепляет его: тема исчерпала себя окончательно, об этом после Чехова трудно что-либо написать, литераторам нужно искать новые темы. Исчезла и последняя опора для чиновника, ему придется стать человеком, если он хочет выжить.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1998. — 399 с.
2. Толстая Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х гг. М. : Радикс, 1994. — 397 с.
3. Толстогузов П. Н. «Смерть чиновника» Чехова и «Шинель» Гоголя: (О пародийном контексте чеховского рассказа) // Н. В. Гоголь и русская литература XIX века: Межвузовский сборник научных трудов. Л. : ЛТОИ, 1989. С. 92–103.
4. Чуковский К. О Чехове М. : Художественная литература, 1957. — 206 с.

## ПОИСК ЗАКОНОВ ТВОРЧЕСТВА МОЛОДЫМ ЧЕХОВЫМ

В главе рассматриваются поиски молодым Чеховым общих законов творчества. Хотя подобные поиски были характерны для писателей конца XIX века, писатель сумел найти свой собственный путь — синтез разных сторон человеческого восприятия.

Ключевые слова: А. П. Чехов; законы творчества; психология творчества; физиология творчества; эстетика; восприятие.

**Tatiana Plyukhina**

### YOUNG CHEKHOV'S QUEST FOR THE LAWS OF CREATIVITY

The chapter explores young Chekhov's quest for general laws of creativity. Although such a quest was a common feature of different writers of the late 19<sup>th</sup> century, Chekhov had managed to find out his own way, the synthesis of manifold sides of human perception.

*Keywords:* Anton Chekhov; laws of creativity; psychology of creativity; physiology of creativity; esthetics; perception.

.....

Овладевшее литераторами конца XIX века «искушение» — найти точные «физические законы творчества, уловить общий закон и формулы, по которым художник, чувствуя их инстинктивно, творит музыкальные пьесы, пейзажи, романы и проч.» (П 3, 53) — было явлением, характерным для изучаемой эпохи<sup>83</sup>. Однако, по мнению Чехова, это характерное и интеллектуально притягательное явление было все же непродуктивным. Единственно возможным способом «обнять научно необъятное» он считал философию творчества: «Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все

<sup>83</sup> Попытка П. Д. Боборыкина написать физиологию творчества, как и стремление Д. С. Мережковского научно обосновать психологию творчества как естественный биологический процесс — яркие примеры распространенности этого явления.

века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга, и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом» (П 3, 54). Законом, который сможет объяснить, как связаны музыкальная пьеса и дерево, как из буквы, звука, линии, геометрической фигуры, цвета «в известном сочетании» рождается музыка, стихи или картина, «подобно тому, как простые химические тела в известном сочетании дают, или камень, или море» (П 3, 53).

Это «лучшее общее» писатель находит у литераторов разных поколений и талантов. В одном из ранних писем к Н. А. Лейкину Чехов просит об одолжении — прислать книжку рассказов для домашней «библиофилики» с двумя запомнившимися сценками, но при этом не может вспомнить ее название. Он вспоминает только две приметы, по которым, как ему кажется, легко узнать эти рассказы: эпизод с возвращающимися с пасхальной заутрени купцами и фразу персонажа «Тургеневы разные бывают»<sup>84</sup>. Брату Александру он напоминает фрагмент одного из его прежних писем с описанием молебна на палях, как образец талантливого слога, действующего «не на мелкое чувство, а на истинно человеческое»; по прочтении этого описания Николаю (брату-художнику) захотелось написать этот молебен (П 1, 54–55).

В известном ответном письме к Д. В. Григоровичу после получения «благословения» от старого писателя Чехов выстраивает неожиданный литературный ряд: «Я глубоко убежден, что пока на Руси существуют леса, овраги, летние ночи, пока еще кричат кулики и плачут чибисы, не забудут ни Вас, ни Тургенева, ни Толстого, как не забудут Гоголя. Вымрут и забудутся люди, которых Вы изображали, но Вы останетесь целы и невредимы. Такова Ваша сила, и таково, значит, и счастье» (П 2, 175).

Что же объединяет Лейкина, Александра Чехова, Григоровича, Тургенева, Толстого, Гоголя и, конечно, многих других (стоит лишь обратиться к чеховским письмам)? В двух первых примерах это общее впечатление, произведенное прочитанным, в первом

---

<sup>84</sup> «Особенно врезался в мою память один рассказ, где купцы с пасхальной заутрени приходят. Я захлебывался, читая его. Мне так знакомы эти ребята, опаздывающие с куличом, и хозяйская дочка, и праздничный «сам», и сама заутреня... Не помню только, в какой это книжке... В этой книжке, кстати сказать, есть фраза, которая врезалась в мою память: “Тургеневы разные бывают” — фраза, сказанная продавцом фотографий» (П 1, 60).

случае — его верность или точность: «Мне так знакомы эти ребята..», а во втором — сила, толкающая художника запечатлеть зримый (но оформленный лишь словесно) образ. Последнее высказывание касается той же способности передавать впечатление «о лесах, оврагах..», но способности, помноженной на «силу», что и составляет талант («счастье»). «Это общее и будет законом», — заключает Чехов. Ту же мысль, наверное, наиболее точно сформулировал П. М. Бицилли: «Впечатление, производимое произведением художественного слова, является единственным и безусловным критерием <или законом. — Т. И.> его художественного, то есть словесного совершенства» [1, 3].

Очевидно, что «физиологии» Боборыкина и «психологии» Мережковского Чехов противопоставляет эстетику словесного творчества, и называет ее «философией», желая придать ей соразмерный масштаб. Эта эстетика, опирающаяся на социологию<sup>85</sup>, не противопоставляет искусство науке, а устанавливает их безусловное единство в процессе познания мира и человека: «Всегда, когда искусство имеет предметом ощущения, оно встречается с научными законами, из которых многие совершенно неоспоримы. С этой точки зрения эстетика касается физики (оптики, акустики и т.д.), математики, физиологии, психофизики» [2, 90].

Очевидно также, что для молодого писателя, составлявшего литературную табель о рангах, в которой устанавливалась юмористическая иерархия талантов, и убежденного, тем не менее, в том, что «в литературе маленькие чины также необходимы, как и в армии» (П 2, 12), литература — единое поле приложения сил очень различных талантов, но каждый из них своими усилиями изменяет представления современников о возможностях человека и границах мира.

Такая позиция и такой взгляд на литературу в конце XIX века принадлежит, несомненно, новатору, способному извлечь литературный материал (тему) из любого предмета, образа и настроения и, как кажется, абсолютно свободному от инерции или давления культурной традиции («литературных генералов»). Между тем каждый литературный опус молодого писателя даже перегружен не столько литературными ассоциациями, сколько перечислениями известных имен, произведений, ситуаций, тем, героев. Персонажи Чехова без конца цитируют,

---

<sup>85</sup> См. известную в чеховское время книгу М. Гюйо [2].

апеллируют к литературным образцам, демонстрируют свою приобретенность и компетентность. Герой первого опубликованного произведения Антоши Чехонте — донской помещик Василий Семи-Булатов — приглашая в гости своего «ученого соседа», планирует, в частности, заняться литературой. Юмореска «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.», попавшая в один номер «Стрекозы» вместе с «Письмом к ученому соседу», не требует дополнительного комментария. Следующий рассказ «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь» содержит художественную аллюзию («...произошло то, чего не в состоянии изобразить даже художник, побывавший в Италии и обладающий самым пылким воображением» (1, 21)). «Каникулярные работы институтки Наденьки N» содержат целый ряд литературных имен: В. П. Мещерский, А. Н. Майков, А. Дюма-отец, Ф. В. Ливанов, И. С. Тургенев и М. В. Ломоносов, а также фрагмент, похищенный из тургеневского «Затишья». Но это «нарочитая литературность» — лишь маневр для прокладки собственной литературной тропы с оглядкой на образцы и с установкой избегать повторов, проводя тотальную ревизию тем, сюжетов и приемов письма.

Когда писатель берется за «чужую» тему (сочувствие маленькому чиновнику, угнетаемому «его превосходительствами», например), появляется «Смерть чиновника», то есть буквально смерть темы<sup>86</sup>. Можно указать и на другой пример: ироническую повесть-мистификацию под названием «Ненужная победа», в которой Чехов ведет двойную игру с переводной беллетристикой (в лице Мора Йокаи) и с классическими претекстами (социальный роман и роман карьеры Бальзака и Стендаля).

Переломом в творчестве писателя стала, как известно, повесть «Степь» (1888). Чехов признавался, что сознательно воспользовался степным сюжетом Гоголя. Повесть описывает путешествие — открытие России, чередующееся с авторскими суждениями о русском человеке, о России, но в то же время «Степь» — оригинальное произведение с оригинальными чеховскими приемами письма: сложной системой повторов (лексических и ритмических) и ассоциативных сближений, которые придают теме русского человека и России новый угол рассмотрения: человек и природа, равнодушие природы и слабость человека.

---

<sup>86</sup> Смотрите об этом VII главу настоящей монографии.

Важной вехой стал и рассказ «Поцелуй», написанный незадолго до тех строчек из письма, с которых начинается эта глава. Этот рассказ можно назвать одним из наиболее наглядных примеров исследования границ и самого феномена восприятия. В нем писатель использовал ряд неожиданных соположений и ассоциативных сближений («переложений»): сеттер-поручик, угадывающий на расстоянии присутствие женщин («я инстинктом чувствую»), психологическое состояние, которое физиологи называют «психической слепотой»<sup>87</sup> и мн. др. Но главная цепочка нервной связи, пронзительный мотив надежды на счастье, заявленный уже в названии, задается грустной музыкой, вальсом и мазуркой, которые заставляют вспомнить о весне и уловить запах «молодой листвы тополя, роз и сирени» (6, 410). Этот аромат остается с героем (с чередованием компонентов «роз, тополя и сирени» (6, 410), «тополя, сирени, роз» (6, 416), усилением остроты запаха — «утренняя свежесть, запах тополя, сирени и роз» (6, 416) и угасанием в финале — «да не пахло топодем и молодой травой» — 6, 422), пока звучит музыка, и утончит его восприятие окружающего: «ему уже казалось, что запах роз, тополя и сирени идет не из сада, а от женских лиц и платьев» (6, 410). Если вспомнить в этой связи известную аналогию между ощущениями органа слуха и органа обоняния (предложенную С. Пьесом<sup>88</sup>, то в рассказе Чехова должен звучать до-минорный аккорд низкой октавы, что по Пьесу определяет долготу воздействия и не сразу почувствованный

---

<sup>87</sup> Здесь можно вспомнить размышления писателя о сходстве физических и психологических явлений (в связи с книгой П. Бурже «Ученик»): «Психические явления поразительно похожи на физические, что не разберешь, где начинаются первые и кончаются вторые? <...> А если знаешь, как велико сходство между телесными и душевными болезнями, и когда знаешь, что те и другие болезни лечатся одними и теми же лекарствами, поневоле захочешь не отделять душу от тела (П 3, 208).

<sup>88</sup> «Различные природные ароматы действуют различно, смотря по излетучести, летучесть же подобна амплитуде звуковых колебаний, ибо чем меньше амплитуда, тем ниже звук, и тем он продолжительнее действует на ухо, и чем меньше летучесть, тем слабее аромат, и тем дольше он действует на обоняние: чем больше амплитуда, тем выше звук, и тем интенсивней и более кратковременно его действие, — так и в запахе сила обусловлена, как сказано, краткостью действия» [3, 250–251]. Пьес расположил все ароматические вещества по хроматической гамме, в которой гармонические аккорды будут образовывать приятные букеты.

аромат. «Загремел рояль; грустный вальс из залы полете в настезь открытые окна и все почему-то вспомнили, что за окнами теперь весна, майский вечер. Все почувствовали, что в воздухе пахнет молодой листвой тополя, розами и сиренью» (6, 410)<sup>89</sup>.

Музыкально-ароматические сближения обнаружим и в повести «Моя жизнь»: «У нее был хороший, сочный, сильный голос, и пока она пела, мне казалось, что я ем спелую, сладкую, душистую дыню» (9, 264).

Прямо противоположный характер имеет другой пример — разбор Чеховым «Миньоны» И. Леонтьева (Щеглова): «Боясь, что читатель Вам не поверит, Вы в доказательство того, как может иногда влиять музыка, занялись усердно психикой Вашего фендрика; психика Вам удалась, но зато расстояние между такими моментами, как «amare, morire» и выстрелом <и поцелуем — в чеховском тексте. — Т. И.>, у Вас получилось длинное, и читатель, прежде чем дойти до самоубийства, отдыхает от боли, причиненной ему “amare, morire”...» (П 2, 81).

В рассказе «Припадок» хлопья белого снега как будто порождены потемками, как результат настройки невидимого оркестра: «Звучи рояля и скрипок, веселые, удалые, наглые и грустные, путались в воздухе в какой-то хаос, и эта путаница по-прежнему походила на то, как будто в потемках над крышами настраивался невидимый оркестр. Если взглянуть вверх на эти потемки, то весь черный фон был усыпан белыми движущимися точками: это шел снег. Хлопья его, попав в свет, лениво кружились в воздухе, как пух, и еще ленивее падали на землю. Снежинки кружились толпой около Васильева и висли на его бороде, ресницах, бровях... Извозчики, лошади и прохожие были белы (7, 211). Этот эпизод с описанием первого снега Чехов считал важнейшим в произведении и горько сетовал, что замечен он был только Григоровичем.

Художественная практика писателя представляла собой тончайшую работу по созданию лаконичного текста, лишённого всего что препятствует его восприятию как единого целого. Молодой Чехов обращался к основным чувствам человека (зрение, слух, обоняние,

---

<sup>89</sup> И даже трехсоставность аромата (тополь, сирень, роза и варианты) приобретает особое значение в связи с трехударным ритмом вальса.

осязание, вкус), заставляя их «вспоминать», а значит понимать «прочитанное» путем комбинирования «ритмообразующих элементов прозы и поэзии... со средствами словесных внушений» [1, 14]. Скрупулезный анализ этого явления все еще остается насущной задачей чеховедения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бицилли П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. София : Годишник на Софийский ун-т. Ист.-филол. фак-т, 1942. — 138 с.
2. Гюйо М. Искусство с точки зрения социологии. СПб. : Л. Ф. Пантелеев, 1891. — 354 с.
3. Тутурин Н. Н. Духи // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 41 т. Т. XI (21). Домиции — Евреинова. СПб. : Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона), 1893. — 466 с.

## **СБОРНИК «В СУМЕРКАХ»: АВТОРСКИЙ ПРОЕКТ «СЕРЬЕЗНОЙ» ПРОЗЫ**

В главе рассматривается композиция и повествовательные стратегии сборника «В сумерках», ознаменовавшего переход Чехова в большую литературу.

*Ключевые слова:* Чехов, повествовательные стратегии, композиция, сборник, сверхтекстовое единство, читатель, коммуникация.

Irina Vasilyeva

### **THE COLLECTION OF SHORT STORIES “IN DUSK”: AUTHORIAL PROJECT OF A “SERIOUS” PROSE**

This chapter describes composition and narrative strategies of the storybook “At Dusk”, which was a sign of Anton Chekhov’s coming up to the big literature.

*Keywords:* Anton Chekhov; narrative strategies; composition; collection of short stories; supertextual unity; reader; communication.



Середина 1880-х годов общепризнанно считается началом нового этапа в творчестве А. П. Чехова. Этот период ознаменован переходом Чехова к «серьезной» прозе. На уровне поэтики этот процесс выразился в изменении повествовательной системы [38, 60]. На уровне метаописания — в осознанном поиске «новых путей». Знаковым событием в этом поиске стал сборник «В сумерках». Он был опубликован в августе 1887 года и включал 16 рассказов 1886 и начала 1887 годов. В 1888 году сборник был удостоен Пушкинской премии Академии наук. Общепризнанно, что этот сборник занимает особое место в творчестве Чехова.

Прижизненная критика в целом высоко оценила сборник «В сумерках». Практически все говорили о несомненном таланте и оригинальности молодого автора. Лучшими рассказами были названы «Святою ночью», «Мечты» и «Агафья» [2], [5], [7], [20], [22], [36].

Достоинства, которые выделяла критика, объединяются в две группы. С одной стороны, это черты текста, традиционно ценимые в реалистической поэтике, характеризующие изображаемый мир и позицию автора-повествователя: жизненность, наблюдательность, гуманность [20, 292], [7, 315], [22, 338]. Вторая группа объединяет явления иного ряда: это перечень определений чеховской прозы, которые отражают эмоциональную реакцию читателя (критиков), спровоцированную текстом. Здесь речь идет о «теплом чувстве», которое остается после прочтения рассказа, красоте поэтических описаний природы, «психологизме полутонов, музыкальности», общем «поэтическом чувстве», вызываемом чеховской прозой, эстетическом наслаждении, возникающем вопреки грустной теме [11, 257], [7, 315], [2, 300]. Возможность продуцировать такую эмоциональную реакцию читателя наряду с жизнеподобием изображенного мира становится для большинства критиков знаком таланта и оригинальности молодого автора. Так, для одного из анонимных рецензентов сборника Чехов — «несомненно поэт, хотя и пишет прозой» [37, 264]<sup>90</sup>.

Однако, как ни парадоксально, та же особенность чеховской поэтики вызывает и прямо противоположную оценку. Фабульная незавершенность и сумеречная атмосфера рассказов, несмотря на их жизненную правдивость и наблюдательность автора, выглядят в глазах Н. К. Михайловского как существенный недостаток чеховской прозы [23, 268]. Можно сказать, что это первый пример, демонстрирующий поливалентную семантику чеховского текста, провоцирующего самые разные интерпретационные стратегии, которые будут преумножены чеховедением впоследствии. И Д. С. Мережковский, и Н. К. Михайловский используют одни критерии оценки изображаемого мира: правдоподобие (жизненность) ситуации, цельность характера и сюжета, позиция автора/повествователя — вполне традиционный перечень. Возможно, этим объясняется неудовлетворенность Чехова работой критика: «Мережковский трусит на каждом шагу и дует в ту же дуду» (А. С. Суворину, 3 ноября 1888 (П 3, 54)).

---

<sup>90</sup> Близка к подобной оценке и характеристика Д. С. Мережковского: «У г. Чехова, как у истинного поэта, есть эта глубокая сердечность и теплота в отношении к природе, это инстинктивное понимание ее бессознательной жизни» [22, 335].

Михайловский более последователен в своей логике. Пресловутое «теплое чувство», отличающее чеховский рассказ, рассматривается им как отрицательная черта: эмоция смешивает впечатление. Ме-режковский же угадывает, что новизна чеховского рассказа заключается в смещении акцента с плоскости изображения на плоскость реакции, но не формулирует этот принцип и, соответственно, не выдвигает новые/адекватные критерии подхода к тексту взамен реалистическим. Таким образом, даже на основании критических отзывов можно сказать, что новизна чеховской поэтики впервые была осознана после выхода сборника «В сумерках», но не получила аналитического объяснения.

Принципиально, что новизна чеховской поэтики стала явственно ощутима именно после выхода сборника, когда отдельно опубликованные ранее рассказы были собраны вместе. Кроме этого, подготовка и выпуск сборника самим автором осознавалась как заявка на «место» в большой литературе<sup>91</sup>. Этот формат мыслится Чеховым как своего рода аналог «большой» формы (повести или романа), специфичной для «серьезной» литературы. В этом же ключе воспринимает сборник и широкая читательская аудитория, в том числе — профессиональная. Все это говорит о том, что выстраивание композиции сборника было для Чехова важной художественной задачей. Именно последовательность, расположение текстов должно было обеспечить эффект единства и стать важным элементом в представлении общего авторского замысла.

Характеру объединения текстов в разных чеховских сборниках было посвящено специальное исследование [30]. Во вступительной статье к нему А. Б. Муратов сформулировал основной узел обсуждаемой проблемы: могут ли сборники Чехова «рассматриваться как своеобразный адекват большой форме, как цикл, или же они представляют собой относительно случайное собрание произведений, не обладающее внутренним художественным единством?» [24, 4] Этот вопрос не раз поднимался в чеховедении

---

<sup>91</sup> Мы не затрагиваем здесь коммерческую сторону вопроса — прибыль от выхода сборника, хотя и она, разумеется, имела для Чехова существенное значение. Уже добившийся успеха Чехов советует выпустить сборник И. Л. Леонтьеву (Щеглову) в 1888 году, так как сборник способен отчетливо показать «литературное» лицо [38, 172].

и часто решался прямо противоположным образом<sup>92</sup>. По мнению А. Б. Муратова, чеховские сборники «не были случайным собранием произведений ни с точки зрения их отбора, ни с точки зрения их расположения в книге. При этом всегда важнейшими для сборника оказывались первый и последний рассказы; остальные произведения располагались в книге достаточно свободно, но они тесно связаны друг с другом *некоторыми темами и тоном* и придают всему сборнику композиционную цельность, потому что между ними устанавливаются сложные *лейтмотивные соотношения*, очень важные для Чехова. Внутреннее единство сборника определялось не последовательностью развития какой-то темы или мотива, а своеобразным «движением», усложнением, обогащением, уточнением мотивов и рем первого рассказа, его художественных идей, как бы завершенных в рассказе последнем» [24, 5]. Этот принцип объединения впервые, по мнению А. Б. Муратова, был реализован именно в сборнике «В сумерках» [24, 6]. Таким образом, пристальный анализ как истории, так и поэтики этого сборника позволит получить представление об основаниях и целях описанного выше характерного композиционного принципа строения чеховских книг<sup>93</sup>.

Идея издания книги рассказов, опубликованных ранее в «Новом времени», принадлежала А. С. Суворину [38, 38]. Однако все этапы работы над сборником демонстрируют исключительную для Чехова тщательность и продуманность на фоне подготовки им (и до, и впоследствии) аналогичных изданий. Данные черты проявляются и в отборе текстов, и в определении порядка их следования, и в выборе названия, и даже в объеме сборника. Контроль над изданием сборника Чехов поручил брату Александру (письмо от

---

<sup>92</sup> Э. А. Полоцкая [28] и А. П. Чудаков [39] считают сборники Чехова скорее механическим объединением произведений. Г. П. Бердников, указывая на тщательность отбора произведений и значительность этих произведений для творчества писателя, выступает как сторонник художественной природы в вопросе о единстве сборников, по крайней мере, некоторых [6]. Н. Н. Соболевская [29] и И. В. Грачева [13] рассматривают сборники Чехова как циклические единства.

<sup>93</sup> А. Б. Муратов утверждал, что «тип объединения произведений», найденный в сборнике, будет «варьироваться в других чеховских книгах» [24, 6].

19 марта 1887 (П 2, 44-45)). Он посылает ему «циркулярик», в котором указывает порядок следования рассказов, подчеркивая важность его соблюдения: «Блюда, чтоб не было опечаток, чтоб рассказы печатались в порядке, обозначенном в циркулярике» (П 2, 44). Состав сборника и порядок размещения рассказов не менялся во всех 13 прижизненных изданиях, включая 3-й том 10-томного издания А. Ф. Маркса (1900). Известно, что сборник составили не только и не все «нововременские» рассказы Чехова: «Беспокойный гость», «Событие» и «Недоброе дело» впервые были опубликованы в «Петербургской газете», а «Тина» и «Тяжелые люди», опубликованные в «Новом времени», в сборник не вошли. Название «В сумерках» появилось в первых числах июня 1887 г., т.е. примерно через три месяца после определения состава сборника. Оно не казалось удачным и вызвало возражения брата писателя: «...читатель бежит на заглавие или тенденциозное, или заманивающее, или же, чаще всего, на туманно-многообещающее. Сумеречная меланхолия теперь не в моде» [27, 163]. Тем не менее Чехов именно на этом названии настаивает. Примечательно, что Чехов отказался увеличивать объем сборника до 20 листов, хотя такой объем освобождал бы издание от цензуры, что, очевидно, упростило и ускорило бы его подготовку. А вот в следующем, 1888 году, готовя к печати сборник «Рассказы», Чехов поступает иначе: он без колебаний расширяет первоначальный план сборника (добавляет три рассказа) до объема бесцензурного издания (письма Ал. П. Чехову, 24 марта 1888 (П 2, 216), 11 или 12 апреля 1888 (П 2, 241)). Все перечисленные выше факты позволяют утверждать, что и состав сборника «В сумерках», и расположения текстов внутри него были тщательно продуманы.

Конечно, достаточно серьезной подготовительной работой отмечены все сборники Чехова. Если сравнивать «В сумерках» с другими сборниками писателя, то можно отметить, что и последние, с точки зрения многих исследователей, не являются только формальными объединениями<sup>94</sup>. Речь в данном случае не идет об очевидном для любого, не только чеховского, сборника тематическом принципе.

---

<sup>94</sup> Исключение составляет лишь первый подготовленный, но неопубликованный Чеховым сборник — «Шалость», см.: [9, 15].

Хотя сборники, где этот принцип выполняет центральную структурообразующую роль, у Чехова тоже есть. Это «Сказки Мельпомены» (1884, А. Чехонте) и «Детвора» (1889) [9, 9], [33, 77]. Но, как правило, чеховский сборник обнаруживает более глубокую задачу объединения текстов. Продемонстрируем это на примере «Пестрых рассказов». Эта книга была издана в 1886 г., за год до выхода сборника «В сумерках», под псевдонимом и именем одновременно — А. Чехонте и Чехов. На первый взгляд, «Пестрые рассказы» создают впечатление беспорядочной композиции. Однако нарочитость пестроты, по мнению А. Н. Гершаника, превращает последнюю в принцип упорядоченности [9, 17]. Отстаивая эту точку зрения, исследователь, например, выделяет вполне определенную композиционную задачу — разрушение «иерархии литературной проблематики», «литературных канонов». Важную роль в этом играет одна особенность рассказов, специально подчеркнутая исследователем: «автор оставляет полный простор для мысли читателя. <...> Художественный текст лишь *побуждает* читателя к *поиску ... идеи*. При этом возможность различных — порой взаимоисключающих — истолкований представляется отнюдь не случайной (курсив автора цитаты — И. В.)». С этой точки зрения, смысл «Пестрых рассказов» как художественного единства возникает только на уровне сборника как целого. Исследователь определяет его как конфликт «литературных точек зрения на современность» [9, 24–25, 29].

Определенную формулу смыслового и художественного единства, тот или иной композиционный принцип объединения рассказов авторы коллективной монографии выделяют практически для каждого из сборников Чехова. Для книги «В сумерках» — это концепция сумеречной действительности, в «Детворе» — преодоление коммуникативных барьеров через попытку взглянуть на мир глазами другого и т.п. [13], [33, 83]. И для всех сборников Чехов тщательно отбирал материал. Это касается даже сборника «Невинные речи» (1887) [17], возникшего «по случаю» и выдержавшего только одно издание. И здесь Чехов проводит достаточно большую работу — сокращает названия, снимает подзаголовки, вводит стилистическую правку — прежде чем объединить рассказы в сборник. «Повести и рассказы» были составлены частично из текстов, написанных специально для этой книги и т.п. Однако на фоне других сборников

книгу «В сумерках» отличает все-таки наиболее кропотливая подготовительная работа автора. И это позволяет говорить о ней в первую очередь не просто как о сборнике, а именно как о художественном единстве сверхтекстового порядка. Еще раз хочется подчеркнуть, что особое значение в плане исследовательского интереса приобретает тщательная работа над сборником в контексте широко декларируемой автором в эти годы задачи — «поиска новых путей».

Общим местом для исследователей сборника «В сумерках» стало выделение тематического принципа в качестве объединяющего текста в составе издания. Традиционно принято считать, что как заглавие сборника, так и его проблематика ориентированы на общераспространенную в 1880-е годы в литературе, критике и публицистике концепцию «сумеречной действительности». Действительно, мотивы тьмы, тумана, одиночества, темы человеческой разобщенности и несчастья в самых разных его проявлениях характерны для рассказов этого сборника. Способствует такой интерпретации и авторское пояснение заглавия, данное в письме к брату Александру Павловичу: «В сумерках» — тут аллегория: жизнь — сумрак, и читатель, купивший книгу, должен читать ее в сумерках, отдыхая от дневных работ» (письмо между 26 мая и 3 июня 1887 (II 2, 90)). Существенную роль в устоявшейся версии прочтения этой книги сыграла и «дружная» реакция прижизненной критики. Наиболее яркая формулировка доминанты общего восприятия принадлежит Н. К. Михайловскому «сумеречное творчество» [23, 267]. Показательный пример устойчивости подобного прочтения представляет собой статья И. В. Грачевой, посвященная этому сборнику и написанная почти спустя сто лет после рецензий Михайловского. Исследовательница выделяет одну общую тему — изображение «сумеречной действительности», проявляющейся в «страхе перед жизнью», шаблонности мышления и, в конечном итоге, приводящей к «духовной ущербности героев». Способ описания близок к типологическому: отмечаются основные черты «сумеречного» мира и человека в этом мире. В качестве положительного начала выступает красота — эмоции, пейзажа, человека, детского эмоционально-непосредственного отношения к окружающему [13, 58–59]. Все эти начала противопоставляются шаблонному мировосприятию. Также традиционно среди достоинств сборника отмечается необычность художественных приемов, на которые

обратили внимание еще современники. Обычно в качестве примера приводят портрет Лихарева (рассказ «На пути» [20, 293], [22, 350] и описания природы, в которых выделяют «эффект смешанных впечатлений», когда звук, цвет и форма воспринимаются в нерасторжимом единстве [13, 60].

Что касается второго «обязательного» для чеховских сборников композиционного элемента — связи первого и последнего рассказов, то его анализ, как и объяснение этой связи, подменяется, как правило, риторикой исследователя. Так, например, Г. П. Бердников выделял ряд тематических переключек между рассказами «Мечты» и «Святою ночью». Но центральное объяснение взаимосвязи этих рассказов строится у него на отсылке к картинам природы. В рассказе «Мечты» описания природы, адресованные читателю, контрастируют с общим фоном сумеречной жизни. Именно они позволяют говорить о духовном богатстве темных людей, создают представление о том, какой должна быть жизнь [6, 367]. А в последнем рассказе, «Святою ночью», «поэзия природы и высокие поэтические чувства, таящиеся в душах людей, сливаются воедино. В этом и состоит неувыдающее очарование чеховского рассказа» [6, 472]. Таким образом, связь рассказов предстает, по мысли исследователя, как отношение между потенциалом, его констатацией и реализацией последнего. Такое прочтение придает «сумеречной» концепции принципиально другое значение. «Сумерки» осмысляются как предвестие рассвета, а «грусть», «тоска» как устойчивые характеристики читательской реакции должны смениться радостным и уверенным ожиданием. Очевидно, что подобная «версия» не находит поддержки ни в характере названия, ни в объективном анализе композиции сборника, ни в большинстве читательских отзывов, и является в данном случае исключительно риторическим построением исследователя.

Более мягко, следуя общей традиции в интерпретации «сумеречной действительности», формулирует основанное на композиции движение смысла И. В. Грачева. В ее прочтении герои рассказа «Святою ночью» «стремятся увидеть хоть призрак той земной гармонии, которая чудилась в неизвестной дали героям рассказа «Мечты» [13, 60]. Тем самым и здесь тематический план и та или иная его интерпретация ложатся в основу прочтения.

Думается, что очевидное следование в каком-то смысле банальной теме (на что указывал брату Александр Павлович в ответ на

предложение назвать книгу «В сумерках»: «Ты неудачно окрестил. Придумай что-нибудь другое» [27, 163]) не служит ключом для интерпретации сборника. Традиционно считается, что формирование характерной для 1880-х годов концепции «сумеречной действительности» стало следствием причин социально-исторического порядка — кризиса русской жизни и реакции 1880-х. Конечно, это так. Однако, на наш взгляд, для Чехова представляется существенной не столько социально-историческая мотивировка атмосферы «сумеречной действительности», сколько иная, связанная с пониманием, жизнью, функционированием слова как такового.

По сути дела, выделяемые исследователями факторы композиционного единства сборника — тематический принцип, особая роль первого и последнего рассказов — применимы к любому автору (ср., например, «Записки охотника» Тургенева), поэтому вряд ли они выявляют специфику именно чеховских сборников, а тем более отличие одного сборника от другого. С одной стороны, отмеченные факторы могут свидетельствовать об устойчивости и осознанности композиционного решения, найденного Чеховым. Но с другой — вызывают целый ряд вопросов. Дело в том, что «ключевой» текст сборника, в котором сосредоточены темы и мотивы всех последующих рассказов, предполагает изначальное существование замысла единой книги или цикла [34, 157–203], что не соответствует действительности. Общеизвестно, что сборники Чехова составлялись «по случаю», и гипотеза о существовании некоего изначального замысла цикла ничем не подкреплена. Тем не менее устойчивость выделения в исследовательской традиции «ключевого» текста в составе сборника представляется очень интересной. Примечательно, что и прижизненная критика, не касаясь вопроса о композиции сборника, о роли первого и последнего рассказов, отмечает рассказы «Мечты» и «Святою ночью» как лучшие в сборнике «В сумерках»<sup>95</sup>. В данном случае не важен вопрос об объективности такой оценки. Важно другое: наличие самого факта этой читательской реакции. Его ценность в рамках поставленной проблемы заключается

---

<sup>95</sup> Так, в 9 из 16 рецензий, приведенных в издании сборника в серии «Литературные памятники» [37], лучшим назван рассказ «Святою ночью», а в 7 из 16 «второе» место отдано рассказу «Мечты».

в том, что он демонстрирует выделенность границ книги в процессе ее восприятия читателем (о важности границ текста см.: [21]). По всей видимости, рассказ в составе сборника семантизируется читателем. Процесс смыслопорождения на уровне читателя активно использует механизм ассоциаций. Каждый рассказ активно участвует в образовании ассоциативных связей с другими рассказами в рамках воспринимающего сознания. Таким образом, каждый рассказ, входя в состав сборника, приобретает «дополнительный» смысл, не существовавший в нем как в отдельном произведении (имманентно) ни на уровне авторского задания, ни на уровне первичного, изолированного читательского восприятия. Этот «дополнительный» смысл продуцируется волей автора на этапе формирования сборника и репрезентируется читателем в акте чтения. Он возникает на границе текста с другим текстом, актуализируется именно в пространстве читательского восприятия — эмоционального и ассоциативного.

Как известно, готовя рассказы для сборника, Чехов не подвергал их существенной правке [14]. Работа по составлению сборника заключалась именно в отборе и расположении уже готовых рассказов. Значит, формирование «дополнительного» смысла шло за счет тех элементов, которые *уже* присутствовали в каждом отдельно взятом тексте, но не были ощутимы в его локальном пространстве. Объединение рассказов в сборник выстраивает эти элементы в последовательность. Упорядоченность тех же элементов на новом уровне формирует смысл вторичного художественного целого (сборника) и актуализирует ранее скрытый смысл самих элементов. В исследовательской традиции при описании механизма смыслопорождения в чеховском рассказе существенную роль принято отводить широкому и недостаточно определенному понятию подтекста [15, 106–131], [18], [32], [35]. Подтекст реконструируется исследователем из внетекстового материала, подключение которого к процессу прочтения данного текста мотивируется наличием особых знаков-указателей непосредственно в текстовом пространстве. В результате чего внимание с самого процесса переносится на все расширяющееся описание возможных элементов парадигмы, образующей контекст. Текст интерпретируется, фактически, через контекст, выстроенный с той или иной степенью произвольности читателем.

С. И. Кузнецов так описывает этот процесс применительно к сборнику «Рассказы»: «Импульсы, исходящие из подтекста, сообщают сюжету и повествованию каждого рассказа некий дополнительный смысл, обогащая рассказ содержанием, которого он был лишен в своем имманентном бытии. В итоге образ обретает способность менять свои очертания, становится возможной весьма значительная переакцентуация художественной структуры, границы между отдельными рассказами оказываются как бы размытыми» [19, 67–68]. Нас же будет интересовать механизм актуализации «дополнительного» смысла не за счет в известной степени произвольно конструируемого «подтекста», а собственно за счет элементов текстового пространства.

Общим местом чеховедения, начиная с первых критических отзывов и до работ последнего времени, можно считать выводы о задаваемой текстом читательской активности [25]. Знаменитая чеховская незавершенность побуждает читателя проецировать изображенные проблемы на свою жизнь и самостоятельно искать ответы на поставленные вопросы. Повествуемая история всегда предполагает дальнейшее развитие, но уже за пределами собственных границ — в сознании читателя.

Рассказы «серьезного» Чехова — это прежде всего рассказы «говорения», а не «действия»<sup>96</sup>. И эта особенность чеховской поэтики впервые со всей очевидностью проявилась в сборнике «В сумерках». Высказывание /диалог героя(ев) становится центральным событием в большинстве рассказов сборника: «Мечты», «Пустой случай», «Недоброе дело», «Дома», «Ведьма». «Верочка», «Беспокойный гость», «Панихида», «На пути», «несчастье», «Враги», «Кошмар», «Святою ночью». Рассказы «В суде», «Событие», «Агафья», где изображение коммуникации vs. автокоммуникации не занимает центральное место, очевидно описательны, и событийным для них является в первую очередь речевой акт повествователя. Иначе говоря, можно предположить, что не только и не столько традиционный для того времени, в определенном

---

<sup>96</sup> Описание различных вариантов проблематизации и дискредитации поступка уже стало своего рода каноном в чеховедении [18], [35], [41, 263–277].

смысле — банальный, тематический комплекс проблем «сумеречной действительности» и характерное для него видение человека, сколько изображение коммуникации как таковой и стратегия ее изображения представляют для автора первостепенный интерес в этом сборнике. А. Д. Степанов объяснил характерную для чеховского мира коммуникативную неудачу деформацией речевых жанров [31]. Такая видимая неудача на уровне персонажей не вызывает сомнения, но что провоцирует эту неудачу и преследует ли коммуникативная неудача и повествователя?

Итак, рассказы Чехова, вошедшие в этот сборник, — это рассказы «говорения». Главное действие, которое совершает герой, — высказывание. Предметом высказывания героя становятся разные темы — мечта («Мечты»), исповедь («Пустой случай»), воспоминание («Верочка»), убеждение («Дома», «Событие»), проповедь («Кошмар») и т. д. Эти высказывания оформляются в соответствующих речевых жанрах [31]. Однако здесь необходимо указать на принципиальную, как представляется, для рассказов сборника черту: важная для восприятия высказывания идентификация говорящего последовательно разрушается во всех рассказах. Причем эта невозможность идентификации тяготеет к абсолюту: герой Чехова расходится (внешне, ситуативно, характерологически) со своей социальной ролью, биографической заданностью и в самооценке, и в восприятии других персонажей, и в оценке повествователя. Про него невозможно сказать, кто он. При этом принципиальна не сама невозможность такой однозначной идентификации, а наличие конфликта с заданной социальной, биографической, психологической или другой «нормой» объяснения героя. Конфликт возникает из-за смещения компонентов в рамках того или иного стереотипа. Логика стереотипа предполагает причинно-следственные отношения между двумя компонентами характеристики героя, в основном исповедуя принцип «внешнее — внутреннее»<sup>97</sup>. Так, социальный статус предполагает определенные физические или психологические характеристики, внешность — черты характера. В рассказах Чехова эти взаимообусловленные в пределах «нормы» компоненты демонстративно не совпадают. В отношении расподобления вступают

---

<sup>97</sup> См. также [1, 24–62], [31, 222–233].

социальная и физическая характеристики героя: бродяга («Мечты») — «маленький, тщедушный человек, слабосильный и болезненный», говорит он «заискивающим», «слащавым тенорком»; молодой здоровый парень («Савка») — огородный сторож; бабушка («Кошмар») имеет такую внешность, как будто хотел «загримироваться священником» (5, 60). Социальный статус может контрастировать с изображаемой жизненной ситуацией: князь («Пустой случай») беден, неудачлив и застенчив; прокурор («Дома») не может найти аргументы, доказывая сыну вред курения; дьячок («Ведьма») вызывающе неряшлив и суеверен; человек, называющий себя странником, («Недоброе дело») оказывается вором; сторож («Беспокойный гость») — трус; конвойный («В суде») — сын подсудимого. Не соответствуют друг другу внешность и характер героя: громадный, с грубым лицом Лихарев — мечтатель; «острая» и серьезная Иловайская — впечатлительная и сострадательная натура («На пути») и т.д. Одним словом, практически к каждому герою в той или иной степени применимы слова повествователя из рассказа «Мечты»: персонаж «не соответствует тому представлению, которое имеется у каждого о ...» — на место многоточия ставим конкретную социальную роль или внешнюю характеристику.

Прижизненная критика видела в этих демонстративных несоответствиях стремление к внешней занимательности, проявление приема «*d'une boîte à surprise*» [36, 259]. Однако, как представляется, нарочитое противоречие определений человека, долженствующих составить единое, целостное представление, выполняет у Чехова более существенную функцию, чем чистая занимательность. Чеховский мир утверждает принципиальную неопределимость человека, его незавершенность в смысле концепции М. М. Бахтина [4]. Герой, объединяющий несовместимые (или плохо совместимые) социальные, внешние, психологические характеристики, производит впечатление сконструированного по принципу мозаики, кода отдельность частей целого очевидна. Такая дробность в изображении человека на уровне повествовательного приема говорит о невозможности целостной овнешняющей точки зрения. Но если для М. М. Бахтина уход от овнешняющей точки зрения означает динамическую природу человеческой личности, невозможность последнего знания о человеке, то у Чехова возникает иной эффект.

Например, в мире Достоевского, прочитанного сквозь призму Бахтина, уход от овнешнения соответствует возвышению героя, означает, как минимум, противопоставление социального статуса и человечности в пользу последней. У Чехова отмеченное несоответствие говорит о прямо противоположном. Чеховский герой как бы не «дотягивает» до своего «нормативного» статуса: он *меньше* принятого представления о характерологическом, поведенческом и/или физическом соответствии определенной социальности. Например, бродяга должен быть силен, суров, смел и решителен. Таковы, например, персонажи раннего Горького. А у Чехова — тщедушен, сентиментален, слащав. Но главная причина указанного несоответствия, как представляется, в другом. Чеховский герой, кем бы он ни был, обязательно ощущает собственную «ущербность» в плане занимаемой им позиции. В самом человеке или в ситуации присутствует какая-либо черта, которая выражает подобную самооценку. В результате герой Чехова демонстрирует расхождение со стереотипом, на который он ориентировался в восприятии себя или другого, и тем самым так же опровергает стереотип, как и герой Достоевского. Но это опровержение у Чехова лишено «героического». Прозрение героя в отношении ложного стереотипа, управлявшего его поступками, связанная с этим прозрением самокритика не делают героя способным изменить ход событий.

Однако в рамках интересующей нас проблемы изображения и конструирования коммуникации важно другое. Невозможность определенного представления о человеке влияет на коммуникативную ситуацию в целом, провоцирует заведомое включение в нее ложных кодов и тем самым — «провал коммуникации», или, как минимум, ее неоднозначность в плане взаимопонимания участников. Невозможность точной, однозначной идентификации человека, расхождение героя со стереотипом представлены в мире Чехова как общая ситуация. Она характеризует и точку зрения персонажа, и точку зрения повествователя. Так, в рассказе «Мечты» на нарушение «нормы» указывает экзегетический повествователь — «трудно, очень трудно признать в нем бродягу, прячущего свое родное имя» (5, 395); в рассказе «Агафья», «Святою ночью» — диегетический. В рассказе «Панихида» проблема идентификации «другого»

представлена как точка зрения персонажа: разные роли — «дочь», «актриса», «блудница» — сталкиваются в сознании героя. Аналогичная ситуация в рассказе «Ведьма»: «Ты, или не ты, а только я замечаю: как в тебе кровь начинает играть, так и непогода, а как только непогода, так и несет сюда какого ни на есть безумца. Каждый раз так приходится! Стало быть, ты!» (4, 378).

Но чаще всего трудность идентификации представлена как самоанализ героя. Сомнения в собственной позиции, непонимание себя/ситуации характеризуют героев «образованного» сословия: «Все люди, как люди, один только я изображаю из себя что-то такое... этакое... <...> Жалованье получать мне было бы стыдно, а в сущности говоря, это глупо. Если взглянуть пошире, серьезно, то ведь и теперя я не ем свое. Не так ли? Но тут почему-то не стыдно... Привычка тут, что ли... или неуменье вдумываться в свое настоящее положение...» («Пустой случай», 5, 304–305); «Почему мораль и истины должны подноситься не в сыром виде, а с примесями, непременно в обсахаренном и позолоченном виде, как пилюли? Это ненормально... Фальсификация, обман... фокусы...<...> Лекарство должно быть сладкое, истина — красивая... И эту блажь напустил на себя человек со времен Адама... Впрочем... быть может, все это естественно и так и быть должно... Мало ли в природе целесообразных обманов, иллюзий...» («Дома», 6, 105–106). Самовопросами занимается и Огнев («Верочка»), и Лихарев («На пути»), и Ильин («Несчастье»). Таковы же по сути и вопросы персонажей из рассказов «Враги» и «Кошмар», хотя они и имеют формального адресата. На неопределенность своего происхождения, важную для его концепции себя и своей жизни, указывает бродяга: «Может, только по званию я мужик, а в естестве благородный господин» («Мечты», 5, 298). Игра с идентификацией становится основой преступления в рассказе «Недоброе дело»: «Нешто я странник? Я во все не странник... — Кто же ты? — Покойник...<...> — Ври больше! <...> — Не-ет, брат, воры завсегда проворней сторожов были! <...> — Это ты Тимофей?» (6, 95–96)

Однако идентификация, то есть стремление к возможному и адекватному стереотипическому представлению, необходима для успешной коммуникации. Поскольку стереотип, выражающий связь представления со словом, т.е. означаемого и означающего,

формирует необходимый общий код, метаязыковую функцию по определению Р. О. Якобсону [43]. Проблематизация, разрушение стереотипа, связанное с фигурами разных повествовательных инстанций — нарратора, первичного и вторичного, и адресата, в роли которого может аналогично выступать как персонаж, так и читатель — позволяет выделить установку на стереотипическое мышление как общечеловеческую норму, демонстрируемой чеховским миром, так сказать, «от противного». Кризис стереотипа провоцирует «провал коммуникации» на уровне диегезиса и отсылает к еще одной, уже более общей проблеме онтологического свойства. Выражение, озвучивание стереотипа — чисто формальная функция, т.к. за стереотипом стоит не индивидуальная позиция, а обобщенно-личная точка зрения. Стереотип — отражение опыта коллектива, на который в той или иной степени ориентировано сознание каждого человека, живущего в рамках принятой этим коллективом культуры. В том числе и языковой [1, 32–61]. Таким образом, расхождение героя со стереотипом вводит текст в иной ряд смысловых отношений — в диалог с существующей культурной и в, том числе, с языковой традицией.

Отсутствие целостной завершающей внешней точки зрения в мире Чехова характеризует не только и не столько героя, сколько сам стереотип, на который ориентирована работа воспринимающего сознания. Не соответствующий устойчивому представлению герой открывает возможность для усложнения первоначального представления-понятия в сознании читателя. Это новое, усложненное, представление-понятие (схематично — «тщедушный бродяга») задается как принципиально открытое множество, которое может пополняться любыми, в том числе и противоречащими изначальным, элементами. В результате проблематизируется собственно понятийный уровень языка. Значение слова определяется в первую очередь контекстной семантикой. Расхождение между словарным значением и контекстным значением слова участвует в образовании вторичного сюжета на уровне автор — читатель.

Однако прежде чем мы непосредственно обратимся к проблеме «слова» в чеховском мире, необходимо отметить еще несколько принципиальных для ее анализа черт. Это обязательная дискредитация героя как носителя и объекта слова. Герой Чехова

непрерывно наделен теми или иными дефектами внешности или поведения. В портретном описании персонажа Чехов часто использует прием, названный А. П. Чудаковым «случайной» деталью [38, 138–187]. Во внешности героя выделяется одна черта, которая «неоправданно» подчеркивается, не имея при этом традиционно «говорящего» значения. Часто она представляет собой разнообразие «дефекты». Хотя в целом портретная характеристика в рассказах сборника не отличается подробностью, в ней обязательно будет выделена какая-либо черта, производящая странное, как правило, отталкивающее впечатление. Андрей Птаха — «на необыкновенно коротких ножках, так что если взглянуть на него сзади, то кажется, что у него ноги начинаются гораздо ниже, чем у всех людей, другой (Никандр Сапожников — И. В.) длинный, худой и прямой, как палка, с жидкой бороденкой темно-рыжего цвета...», сам бродяга — человек «с мелкими, бесцветными и крайне неопределенными чертами лица. Брови у него жиденькие..., усы еле пробиваются, хотя бродяга перевалил уже за 30» («Мечты» (5, 395); герой рассказа «Пустой случай» — «высокий, стройный брюнет, еще не старший, но уже достаточно помятый жизнью, с длинными полицейстерскими усами, с черными глазами на выкате» (5, 299); Кандурина («Пустой случай») подчеркнута некрасива, похожа на старую деву занимается мелкой филантропией в пустом затхлом доме и т.д. Дискредитация героя выражается и в глаголах действия, и в сравнениях, которые присутствуют в дискурсе повествователя. «Артем пугливо покосился на охотника и задрыгал своей бородкой, как сорока хвостом» (5, 225). Таким образом, можно сказать, что в целом изображение человека у Чехова антиэстетично. Люди, как правило, подчеркнута некрасивы или имеют отталкивающие черты. На уровне читателя некрасивость героя, часто как бы вскользь отмеченная повествователем и неотрефлексированная самими героями, влияет ассоциативно на высказывание этого героя о себе и о мире, т.е. влияет на восприятие читателем героя как носителя слова, как говорящего.

Другая важная для характеристики «слова» черта — это демонстративное подчеркивание неоднозначности внешнего впечатления. Оно и ошибочно, и в каком-то смысле закономерно. Указание на ошибочность внешнего впечатления, несовпадение видимого

и сущностного чрезвычайно характерно для портретных характеристик героев в рассказах сборника. Кирилов («Враги») некрасив. У него нет явных физических дефектов, но присутствует дисгармония черт и неряшливость. *«Доктор был высок, сутуловат, одет неряшливо и лицо имел некрасивое. Что-то неприятно резкое, неласковое и суровое выражали его толстые, как у негра, губы, орлиный нос и вялый, равнодушный взгляд. Его нечесаная голова, впалые виски, преждевременные седины на длинной, узкой бороде, сквозь которую просвечивал подбородок, бледно-серый цвет кожи и небрежные, угловатые манеры — все это своею черствостью наводило на мысль о пережитой нужде, бездолье, об утомлении жизнью и людьми. Глядя на всю его сухую фигуру, не верилось, чтобы у этого человека была жена, чтобы он мог плакать о ребенке»* (6, 38). Этот портрет представляет собой воспроизведение некоего общего, стереотипного и ошибочного впечатления, выражением которого становится безличное предложение — «не верилось». Оно расходится с уже известными читателю фактами: читатель уже знает, что у доктора есть жена и умер сын. Но одновременно такое впечатление закономерно возникает у всякого при взгляде на доктора. Значит, подобная реакция объективна. Но «объективное» не есть «верное», «истинное» — такова логика чеховского мира. Аналогично построение и других персонажей этого рассказа.

Сходный пример моделирующей силы ложного восприятия «другого» представлен и в рассказе «Кошмар» в портрете о. Якова (см.: 5, 60). Заключаящая портрет сентенция построена по той же модели, что и в портрете Кирилова. Внешность человека не соответствует его сути, статусу. Таким образом, портрет о. Якова, как и доктора Кирилова, демонстрирует псевдоинформативность факта — в той области, которая касается внешности человека. Можно предположить, что, наделяя своих героев в той или иной степени отталкивающей внешностью, Чехов разоблачает один из наиболее устойчивых стереотипов человеческого сознания, запечатленный в пословице «Встречают по одежке — провожают по уму». Если первая часть пословицы («Встречают по одежке») «работает» в чеховском мире, то вторая («провожают по уму») — не реализуется в рамках сюжета. Вопрос о ее реализации переносится за границы изображаемого мира, в зону читательских предпочтений, допуская

в равной степени и оптимистическое и пессимистическое развитие событий. Этот принцип «недоопределенности» станет основным в изображении человека у зрелого Чехова. Он породит специфические именно для этого автора разноречивые, порой, противоположные прочтения его персонажей и — шире — сюжетов [40, 73–85]. В результате, происходит не только «проблематизация» события (В. Шмид), сколько проблематизация читательского восприятия события, в основе которой, как представляется, лежит разрушение стереотипа.

Таким образом, ошибочность впечатления обнаруживает свою устойчивость в рамках человеческого сознания и одновременно катастрофичность в аспекте судьбы героя в рассказах сборника. Прозрение Кунина («Кошмар») в финале — запоздалое. Донос архиерею на о. Якова написан и отослан. Торжество истинной оценки о. Якова не способно в рамках изображенного мира предотвратить практически неизбежный трагический поворот в его судьбе. Чехов не опровергает устойчивую формулу как таковую (прозрение Кунина и истинная оценка о. Якова все-таки состоялись), но переносит акцент с результата на начало процесса человеческих отношений, не отказываясь (и не солидаризируясь) с готовыми выводами, а изучая механизм их формирования. В результате, уже на уровне читателя, портретные характеристики в рассказах сборника утверждают неравность любой интерпретации своему объекту, ее семантическую неполноценность.

Дискредитация героя может строиться на особенностях его поведения. Рассказ «Агафья» начинается с развернутого портрета Савки — молодого, здорового, красивого деревенского парня: «Савка был парень лет 25, рослый, красивый, здоровый, как кремь. Слыл он за человека рассудительного и толкового, был грамотен, водку пил редко...» (5, 25). У этого героя нет физических дефектов, но есть странность поведенческая. Савка — лентяй, и эта черта, как, например, некрасивость Кандуриной («Пустой случай»), гипертрофированна в герое, вследствие чего перерастает обычное определение. Лень Савки представлена в этом суммарном портрете как набор поведенческих фактов, каждый из которых противится рациональной и причинно-следственной мотивировке. При этом вся фигура Савки, а следовательно, и лень как главное качество героя обладают явно выраженной в описывающем слове повествователя тенденцией

к поэтизации, что проявляется в использовании оборотов, характерных для устно-поэтического народного слова («не стоил и гроша медного», «жил как птица небесная», жить «спустя рукава», «был гол, как сокол», «жил хуже всякого бобыля»). Благодаря выше названным факторам слово-определение «лентяй» по отношению к герою теряет свое оценивающее и объясняющее, завершающее героя, качество. Разнонаправленные особенности поведения героя демонстрирует невозможность его полноценного определения, т.е. семантически точного перевода, на язык понятий и оценок. Тем самым, эта портретная характеристика демонстрирует ущербность языка как такового.

Дискредитация героя может осуществляться через характеристику его речевого поведения. Внутренняя речь героя рассказа «Дома», Евгения Петровича Быковского, наполнена сентенциями, выражающими общепринятые взгляды на вред и опасность чрезмерного наказания, ответственность в процессе воспитания и т.п. Внутренняя речь героя демонстрирует его образованность и прогрессивность взглядов. Кроме того, Быковский — внимательный, любящий и заботливый отец. Однако все эти возвышающие героя, положительные черты снижаются через комментарий повествователя. Повествователь, комментируя размышления героя, оценивает их как «мысли, легкие и расплывчатые, какие приходят только в утомленный и отдыхающий мозг ...; являются они неизвестно откуда и зачем, недолго остаются в голове и, кажется, ползают по поверхности мозга, не заходя далеко вглубь» (6, 98). Эта характеристика дана в начале рассказа и тем самым оказывает снижающее воздействия на все последующие умозаключения, данные с позиции героя.

Однако дискредитация моделей восприятия сопровождается в рассказах сборника другой, в чем-то противоположной тенденцией. Ее можно обозначить как формирование повествователем эмоционального образа персонажа. Дискредитирующая деталь не устанавливает соответствие между портретом героя и его социальным или психологическим «содержанием». Напротив, она становится знаком нарушения целостности героя. Она — подчеркнуто чужая. Например, в портрете князя из рассказа «Пустой случай» выделяются «длинные *полицеймейстерские* усы» (5, 299), у отца Якова («Кошмар») — «бабье лицо» (5, 60). Дискредитирующая черта

создает эффект резкой индивидуализации героя, который как бы противопоставляется подразумеваемым типическим фигурам, тогда как все остальные черты героя как раз сориентированы на усредненность.

Надо отметить, что повествователь, представляя своего героя, подчеркнуто опровергает возможность возвышающей интерпретации. Например, дается указание на черту, традиционно служащую положительной характеристике, и тут же будет представлена снижающая мотивация подобного поведения. Так, герой рассказа «Пустой случай» разорился, потому что, в том числе, «всем просящим он давал» (5, 299). Но мотивация такого поведения не имеет отношения к щедрости (как возвышающей героя черте). Князь Сергей Иванович давал деньги «не столько из доброты или доверия к людям, сколько из напускного джентльменства: возьми, мол, и чувствуй мою комильфотность!» («Пустой случай», 5, 299) Достоверность снижающей героя мотивации («напускное джентльменство») подчеркнута переходом на несобственно-прямую речь — «возьми, мол, и чувствуй мою комильфотность!» В результате, герой представляется как алогичный персонаж, поскольку прямо декларированная симпатия и сочувствие к нему рассказчика не поддается исчерпывающему объяснению с точки зрения представленных аргументов и, добавим, традиционных кодов восприятия. Воспринимающее сознание (читатель) вынуждено само выстроить недостающее объяснение симпатии к персонажу, а это значит, что читатель ищет в истории героя или в своей рефлексии что-то, что компенсировало бы утрированную рассказчиком обыкновенность героя и его несчастья. Таким образом, не только фабульная незавершенность, но и неоднозначность характеристики персонажа стимулируют читательский интерес и в определенном смысле провоцируют читателя на сотворчество.

Другая известная специфическая черта героя в мире Чехова — это его обыкновенность. Герой ничем не выделяется ни в событийном, ни в личностном плане. Его личность и судьба обычна и обыденна по сравнению с исключительными личностями предшествующей, прежде всего романной, традиции. Онегин, Печорин, персонажи «Мертвых душ», герои романов Тургенева, Достоевского и Л. Н. Толстого воспринимаются в первую очередь как типические, обобщенные,

знаковые характеры. Одни из них претендовали на роль «героев времени», другие — становились манифестацией тех или иных качеств человеческой личности, идей. Важно, что герой предшествовавшей литературной традиции, был прежде всего неординарен, что определяло в равной степени как читательский интерес, так и дистанцию между таким героем и читателем. Этот герой — в добре, зле, несчастье, радости и т.п. — всегда *выше* читателя. Герой Чехова, напротив, всегда *снижен*, подчеркнута ординарен. Тем не менее интерес к герою — и на уровне изображаемого мира, со стороны других персонажей, и на уровне читателя — возникает вопреки его обыкновенности. Природа этого интереса связана не столько с героем, сколько с воспринимающим его сознанием — другого персонажа или читателя. Здесь принципиальную роль играет несовпадение героя со стереотипом. И представление о стереотипе, и ощущение нарушения стереотипа суть характеристики воспринимающего сознания. Можно сказать, что в повествовании Чехова основной акцент переносится с презентации героя и, следовательно, повествуемого события, на механизм восприятия. В результате именно коммуникация становится главным предметом изображения на уровне повествуемого мира, и отчетливую смыслообразующую роль приобретает риторическая организация повествуемого дискурса. Поэтому сюжетное движение чеховского рассказа осуществляется в двух планах. На уровне повествуемого мира сюжет определяется восприятием персонажей героя и героем самого себя. Второй план связан с воспринимающим сознанием читателя, и, разумеется, учитывает не только мир повествуемый, но и повествующий.

На уровне повествуемого мира, как было отмечено выше, главным событием чеховского рассказа является высказывание героя или высказывание о герое. Именно оно должно прояснить героя, ответить на вопрос «кто он?». «Высказывание» понимается нами широко. Оно может иметь форму диалога («Враги», «Беспокойный гость», «Несчастье») — по преимуществу; диалога с развернутыми монологическими включениями («Мечты», «Ведьма», «Пустой случай»); внутреннего монолога («Панихида»). Выбор той или иной композиционно-речевой формы не имеет принципиального значения. Как неоднократно отмечалось в литературе о Чехове, диалог в чеховском мире — это «диалог глухих». То есть коммуникация

оборачивается автокоммуникацией, а конкретная форма исповеди, воспоминания, мечты, убеждения, обвинения или др. не имеет принципиального значения<sup>98</sup>. Чеховскому герою не важен другой. Он по большей части говорит о себе и для себя. Собеседник выступает лишь в качестве формального адресата речи. Поэтому так часто повествователь отмечает увлеченность говорящего. «Бродяга бормочет и глядит не на слушателей, а куда-то в сторону» или «Под беспорядочным напором грез, художественных образов прошлого и сладкого предчувствия счастья жалкий человек умолкает и только шевелит губами, как бы шепчась с самим собой» («Мечты», 5, 401), «Я посмотрел: не рисуется ли князь? Но лицо его было кротко, и глаза с грустью следили за движениями убежавшей рыжей лошадки, точно вместе с нею убегло его счастье. По-видимому, он находился в том состоянии раздражения и грусти, когда женщины тихо и беспричинно плачут, а у мужчин является потребность жаловаться на жизнь, на себя, на бога...» («Пустой случай» (5, 305). Указание на внутреннюю адресацию слова персонажа часто выражается в характеризующем его речь глаголе «бормотать». Бормочет дьячок, сам себя убеждая в колдовстве жены («Ведьма»), бормотаньем и вздохами наполнена речь «странника» («Недоброе дело») и т.д. Автокоммуникация выражается в характерных для рассказов сборника внутренних монологах, приобретающих, как правило, диалогическую структуру: прокурор ведет одновременно два диалога: один с сыном, другой, внутренний — с самим собой («Дома»), Огнев задает себе вопросы, пытаясь понять свое отношение к Вере («Что же это такое? — ужаснулся он про себя. — Но ведь я же ее... люблю или нет? Вот задача-то!», «Верочка», 6, 77), Софья Петровна спорит с собой, уговаривает, обвиняет себя («Несчастье»), Кунин рассуждает с собой, глядя на о. Якова и беседа с ним («Кошмар»). Адресованное «другому», направленно вопрошающее слово остается без ответа: на обвиняющие вопросы охотника лесник отвечает молчанием («Беспокойный гость»), членов суда не интересует ход следствия: «Предстоящая речь его нисколько не волновала. Да и что такое эта речь? По приказанию начальства, по давно заведенному

---

<sup>98</sup> Ср.: «Постоянную эмоциональную заинтересованность чеховский герой испытывает только к одному собеседнику — самому себе» [31, 367].

шаблону, чувствуя, что она бесцветна и скучна, без страсти и огня выпалит он ее перед присяжными, а там дальше — скакать по грязи и под дождем на станцию, оттуда в город, чтобы вскоре получить приказ опять ехать куда-нибудь в уезд, читать новую речь... скучно!» (5, 345), или: «Защитник не получил ответа на свой вопрос, да и не чувствовал в нем надобности. Для него самого ясно было, что этот вопрос забрел в его голову и сорвался с языка только под влиянием тишины, скуки, жужжащей вентиляции» (5, 348), наставления о Григория проходят мимо сознания лавочника («Панихида»), Абогин и Кирилов не слышат и не понимают друг друга («Враги»).

Тем самым знаменитый «провал коммуникации» можно объяснить, на наш взгляд, подменой адресата. Истинным адресатом является сам говорящий, потому что он говорит на внятном только ему окказиональном языке о понятной ему реальности.

Цель изображаемого коммуникативного процесса, как правило, у Чехова заявлена как попытка самоидентификации («Пустой случай», «На пути» и др.) или идентификации другого для себя («Ведьма», «Недоброе дело» и др.) Герой хочет понять/объяснить себя/другого. Это взаимозависимые процессы в мире Чехова. Однако характерная черта, проявляющаяся в герое в ходе попытки понять себя или понять другого для себя — неуверенность. Герой не может найти основы в прошлом (бродяга /«Мечты»/), объяснить себя или другого фактами настоящего (князь /«Пустой случай»/); он предполагает мистическое объяснение своей неудачной жизни, но не может в этом удостовериться (дьячок /«Ведьма»/); ищет и не находит опору в объективной логике (прокурор /«Дома»/), в принятых культурой и обществом нормах (Софья /«Несчастье»/) и т.д.

Внутренняя неопределенность героя по отношению к себе или к другому поддерживается повествователем. В слове повествователя всегда осуществляется сдвиг с точной характеристики героя в сторону неопределенного, ассоциативного ряда.

Той же цели служит ссылка на «общее мнение», авторитетность которого неочевидна: «Вера, девушка 21 года, по обыкновению грустная, небрежно одетая и интересная. Девушки, которые много мечтают и по целым дням читают лежа и лениво всё, что попадает им под руки, которые скучают и грустят, одеваются вообще небрежно. Тем из них, которых природа одарила вкусом и инстинктом красоты, эта

легкая небрежность в одежде придает особую прелесть» («Верочка», 6, 71). Аналогичную функцию выполняют сравнения, которые часто используются в характеристиках персонажей. По такому принципу построены, например, портреты Лихарева и Иловайской в рассказе «На пути»: в портретах подчеркиваются ассоциации, которые человек вызывает, но самого определения, завершающего человека, нет.

Неопределенность в характеристике персонажа может достигаться с помощью иронии повествователя, как в рассказе «Панихида», или, напротив, частичной солидаризации повествователя с очевидно дискредитированным героем. Так, например, в герое рассказа «Ведьма» повествователь подчеркивает неприятные внешние черты: «рыжие, жесткие волосы», «большие, давно не мытые ноги», «волосатое, рябое лицо», «всклокоченная, жесткая голова», «*тупо* поглядел на жену» (4, 375, 376). Уже первое представление героя включает в себя иронию над ним повествователя. «Дьячок Савелий Ёлкин лежал у себя ... и не спал, хотя *всегда имел обыкновение засыпать в одно время с курами*» (4, 375). Однако процесс дискредитации героя сочетается с эпизодической, неявной солидаризацией повествователя и героя: «Ёлкин прислушивался к этой музыке и хмурился. *Дело в том, что он знал*, или по крайней мере догадывался, к чему клонилась вся эта возня за окном и чьих рук было это дело» (4, 375). Поясняющая конструкция, вставленная в речь повествователя, создает впечатление объективности точки зрения героя. Другим проявлением солидаризации является единство точек зрения повествователя и героя на этиологию метели. Переходя к описанию героини, повествователь дает картину метели, в которой сливается его точка зрения, с точкой зрения героя. «Но вот она кончила один мешок, бросила его в сторону и, сладко потянувшись, остановила свой тусклый неподвижный взгляд на окне... На стеклах *плавали слезы* (риторика повествователя). — *И. В.*) и белели недолговечные снежинки. Снежинка упадет на стекло, *взглянет на дьячиху* (слияние точек зрения повествователя и дьячка) и растает...» (4, 376) В результате возникает двойная неопределенность в представлении героя — и с позиции повествователя, и с позиции самого персонажа. Тем самым задается не противопоставление героя внешней (овнешняющей) идентификации в пользу некой внутренней истинной точки зрения, а уход от возможной идентификации.

Таким образом, за героя представляют не объективные факты его бытия, не какая-либо утвержденная в культурном сознании норма, а лишь его собственное слово. Сам герой, не находя опоры в объективном, внеположенном ему контексте, создает фикциональную версию себя/другого. Так, бродяга мечтает о вольной и счастливой жизни в Сибири /«Мечты»/, дьячок выстраивает картину колдовства жены /«Ведьма»/, Кунин представляет свою благотворительную деятельность /«Кошмар»/ и пр.

Главное качество этого фикционального мира героя — целостность, отсутствие противоречий. Он подразумевает только одну точку зрения. Иная точка зрения на этот мир вызывает катастрофический эффект. Причем подвергается сомнению не сам этот фикциональный мир, а причастность к нему субъекта.

— .... Скажите, куда же вы теперь направляетесь?

— Я-с? На станцию Клинушки, оттуда в Сергиево, а из Сергиева 40 верст на лошадях в угольные шахты одного дурня, некоего генерала Шашковского. Там мне братья место управляющего нашли... Буду уголь копать.

— Позвольте, я эти шахты знаю. Ведь Шашковский мой дядя. Но... зачем вы туда едете? — спросила Иловайская, удивленно оглядывая Лихарева.

— В управляющие. Шахтами управлять.

— Не понимаю! — пожалала плечами Иловайская. — Вы едете в шахты. Но ведь там голая степь, безлюдье, скука такая, что вы дня не проживете! Уголь отвратительный, никто его не покупает, а мой дядя маньяк, деспот, банкрот... Вы и жалованья не будете получать!

— Всё равно, — сказал равнодушно Лихарев. — И за шахты спасибо.

Иловайская пожалала плечами и в волнении заходила по комнате.

— Не понимаю, не понимаю! — говорила она, шевеля перед своим лицом пальцами. — Это невозможно и... и неразумно! Вы поймите, что это... это хуже ссылки, это могила для живого человека! Ах, господи, — горячо сказала она, подходя к Лихареву и шевеля пальцами перед его улыбающимся лицом; верхняя губа ее дрожала и колющее лицо побледнело. — Ну, представьте вы голую степь, одиночество. Там не с кем слова сказать, а вы... увлечены женщинами! Шахты и женщины! («На пути», 5, 476)

Возвращение из ясного иллюзорного мира в изображенную эмпирическую реальность для героя, как правило, мучительно. Причина этого в том, что реальность — неопределенна. На символическом уровне пространственно-временных представлений она

соответствует замкнутому пространству и неподвижности. Чехов, как правило, использует принцип «белки в колесе», то есть создает иллюзию пространственного перемещения и соответственно движения времени. Так, путники в рассказе «Мечты» идут, «но никак не могут сойти с одного места», сторож и «странник» («Недоброе дело») кружат в темноте по кладбищу и т.п. Уход героя в иллюзорную реальность — это еще и стремление к движению как главному атрибуту свободы.

Итак, высказывание героя событийно, потому что оно отмечено «пересечением семантической границы» [21, 89]: из неподвижной и неструктурированной изображаемой реальности — через мир субъективного вымысла — к возвращению в исходную ситуацию. Такая модель «работает» во всех рассказах сборника: «Недоброе дело», «Дома», «Ведьма», «Беспокойный гость», «На пути», «Несчастье», «Событие», «Кошмар». Но наиболее четко эта модель прослеживается в первом и последнем рассказах — «Мечты» и «Святою ночью».

Герой рассказа «Мечты» представляет собой яркий пример ненадежного вторичного нарратора. Он нарочито лишен всех черт, на которых может основываться доверие слушателей [3]. Его внешность не соответствует статусу бродяги, изобилует «дефектными» чертами: «маленький, тщедушный человек, слабосильный и болезненный, с мелкими, бесцветными и крайне неопределенными чертами лица. Брови у него жиденькие, взгляд покорный и кроткий, усы еле пробиваются, хотя бродяга перевалил уже за тридцать. Он шагает несмело, согнувшись и засунув руки в рукава» (5, 395). Голова у бродяги «с торчащей на ней редкой щетинкой» (5, 397), говорит он «заискивающим», «слащавым тенорком, морща свой узенький лобик и издавая скрипящие звуки» (5, 398). Мечты его о жизни на поселении крайне банальны и примитивны: «Стану я, как люди, пахать, сеять, скот заведу и всякое хозяйство, пчелок, овечек, собак ... кота сибирского, чтоб мыши и крысы добра моего не ели. Поставлю сруб, братцы, образцов накуплю... Бог даст оженюсь, деточки у меня будут» (5, 400). Решающую силу в успехе коммуникации имеет не логическая аргументация или фигура говорящего, а иллюкативные факторы.

Как ни наивны его мечтания, но они высказаны таким искренним, задушевным тоном, что трудно не верить им. Маленький ротик бродяги

перекосило улыбкой, а все лицо, глаза и носик застыли и отупели от блаженного предвкушения далекого счастья. Сотские слушают и глядят на него серьезно, не без участия. Они тоже верят. («Мечты», 5, 400)

Сотские верят не потому что..., а вопреки. И хотя вскоре убедительность рассказа бродяги будет разрушена, но важно, что слушатели подвергают сомнению не саму мечту о вольной сибирской жизни. Сотскими оспаривается не сама по себе картина счастья, нарисованная бродягой, а его возможность ей соответствовать.

Так-то оно так, все оно хорошо, только, брат, не доберешься ты до привольных местов. Где тебе? Верст триста пройдешь и богу душу отдашь. <...> И впрямь тебе не дойти! ... Какой ты ходок? Погляди на себя: кожи да кости! Умрешь, брат! (5, 402)

Таким образом, высказывание приобретает относительную независимость от героя. В рассказе нет прямой мотивировки убедительности речи бродяги для слушателей. На них воздействуют не только иллюкутивные речевые факторы — «искренний, душевный тон», но и собственная включенность в заданную нарратором фикциональную реальность.

Сотские рисуют себе картины вольной жизни, какую они никогда не жили; смутно ли припоминают они образы давно слышанного, или же представления о вольной жизни достались им в наследство вместе с плотью и кровью от далеких вольных предков, бог знает! (5, 402)

Мотивирована эта включенность, как и убедительность речи героя, словом повествователя. Оно строится как прямое высказывание с позиции обобщенно-личного говорящего (в терминологии Е. В. Падучевой) [26, 212–213]:

В осеннюю тишину, когда холодный, суровый туман с земли ложится на душу, когда он тюремной стеною стоит перед глазами и свидетельствует человеку об ограниченности его воли, сладко бывает думать о широких, быстрых реках с привольными, крутыми берегами, о непроходимых лесах, безграничных степях. ... (5, 401)

В этом отступлении повествователя обращает на себя внимание не только ситуативная мотивировка (осенняя тишина и холодный туман) доверия к слову рассказчика-бродяги, но и само построение этого высказывания. Повествователь как бы берет на себя функцию риторического двойника первичного рассказчика и подхватывает на более высоком уровне мотив его мечтаний.

*Герой:* Земли там, рассказывают, нипочем, все равно как снег: бери, сколько желаешь! <...> Не боюсь я Сибири .... Сибирь такая же Россия ... Только там приволья больше и люди богаче живут. Все там лучше. Тамошние реки, к примеру взять, куда лучше тутошних! Рыбы, дичины этой самой — видимо-невидимо! <...> А реки там широкие, быстрые, берега крутые — стра-ась! По берегу все леса дремучие. Деревья такие, что взглянешь на маковку и голова кружится. (5, 400, 401)

*Повествователь:* Медленно и покойно рисует воображение, как ранним утром, когда с неба еще не сошел румянец зари, по безлюдному крутому берегу маленьким пятном пробирается человек; вековые мачтовые сосны, громоздящиеся террасами по обе стороны потока, сурово глядят на вольного человека и угрюмо ворчат; корни, громадные камни и колючий кустарник заграждают ему путь, но он силен плотью и бодр духом, не боится ни сосен, ни камней, ни своего одиночества, ни раскатистого эхо, повторяющего каждый его шаг. (5, 401–402)

Высказывание героя в целом рассказа предстает как успешный коммуникативный акт. Но не на уровне изображенной коммуникации: рассказчик-бродяга — слушатели-сотские, а на уровне изображающей коммуникации. Не фигура говорящего, не предмет высказывания, не его форма, а стратегия высказывания через головы непосредственных слушателей воспринимается более высокой повествовательной инстанцией. Хотя вторичный нарратор последовательно дискредитируется в тексте, повествователь как субъект сознания не становится по отношению к нему в оппозицию. Скорее, это две существенно дистанцированные фигуры, но фигуры одного ряда. Объединяющим их началом является общая стратегия построения высказывания. Условно ее можно обозначить как «мечтание». Тогда причастными этой стратегии оказываются и сотские. Их высказывание внутреннее, ментальное. В тексте не явлена форма его организации, но причастность общей стратегии

очевидна. Если учесть обобщенно-личную позицию повествователя в цитированном ранее отступлении, то круг лиц, потенциально причастных данной стратегии — «сладко бывает думать» — потенциально неограничен. И читатель, как адресат речи повествователя, начинает занимать двойственное положение. С одной стороны, он продолжает выполнять свою первичную функцию адресата речи, с другой — имеет возможность отождествить себя с кругом «мечтателей». И тогда высказывание=сообщение принципиально меняет свою функциональную структуру. Если использовать терминологию Р. О. Jakobsona, то на первый план в таком высказывании выдвигаются конативная, эмотивная и метаязыковая функции. Их цель — создание определенной эмоциональной атмосферы. Читатель выступает и как адресат высказывания, и как потенциально возможный субъект высказывания в рамках заданной речевой стратегии. Граница между коммуникацией и автокоммуникацией становится зыбкой. Тем самым объясняется, на наш взгляд, и хорошо известная множественность интерпретаций мира Чехова, и его актуальность (редкая среди «классиков») для современного массового читателя, и переход «зрелого» Чехова к драматургии — к тому типу литературного мира, который отличается наибольшей пластичностью по отношению к читательскому восприятию.

В соответствии с вышесказанным сюжет рассказа можно представить как две расходящиеся линии. Одна касается повествуемой истории. Эта линия возвращает героев из иллюзорного мира в изображаемую эмпирическую реальность и разрушает мечтания. Бродяга слаб и не дойдет до Сибири — таков приговор слушателей. Он убедителен для героя. Мотивировкой убедительности «приговора» становится в тексте снова не логика или авторитетность говорящего, а описание реакции героя, представленной как градация эмоции: от испуга и задумчивости — к ужасу.

...блаженная улыбка исчезает с его лица. Он глядит испуганно и виновато на степенное лицо сотского, по-видимому припоминает что-то и поникает головой. <...> В голове же бродяги теснятся картины ясные, отчетливые и более страшные, чем пространство. Перед ним живо вырастают судебная волокита, пересыльные и каторжные тюрьмы, арстантские барки, томительные остановки на пути, студеные зимы, болезни, смерти товарищей...

Бродяга виновато моргает глазами, вытирает рукавом лоб, на котором выступают мелкие капли, и отдувается, как будто только что выскочил из жарко натопленной бани, потом вытирает лоб другим рукавом и бо-язливо оглядывается. <...>

Непомнящий родства с ужасом глядит на строгие, бесстрастные лица своих зловещих спутников и, не снимая фуражки, выпучив глаза, быстро крестится... Он весь дрожит, трясет головой, и всего его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили... («Мечты», 5, 402–403)

Другая линия — игра со словом повествователя. Не только в приведенном выше примере повествователь подхватывает фантазию героя — с самого начала рассказа именно повествователь выступает как инициатор ассоциативной игры. Его слово подчеркнуто риторично, характеристики персонажей широко используют принцип свободной ассоциации. Так, один из сотских «на необыкновенно коротких ножках, так что, если взглянуть на него сзади, то кажется, что у него ноги начинаются гораздо ниже, чем у всех людей», другой — «складом и выражением всей своей фигуры походит на старообрядческих попов, или тех воинов, каких пишут на старинных образах» (5, 395). Сам бродяга напоминает ему то ли попovichа-неудачника, то ли писца, то ли купеческого сына — неудавшегося актера, то ли монастырского служку. Тот же прием использован и в пейзажных зарисовках. Повествователь выступает в роли увлекающегося нарратора, который не без труда прерывает стремление собственной фантазии и возвращается к повествуемой истории.

Различие фантазирующих сознаний повествователя и героя создает смысловое напряжение второй линии сюжета. Вымысел в слове героя всегда прагматически ориентирован по отношению к изображаемой реальности. Он либо противопоставлен ей («Мечты», «Событие», «Пустой случай»), либо преследует цель ее трансформации, того или иного варианта подмены, вплоть до провокации («Недоброе дело», «Дома», «Ведьма», «Беспокойный гость», «Верочка»). Однако и в варианте противопоставления, и в варианте трансформации такое фантазирующее слово зависимо от изображаемой реальности, поскольку поверяется ею.

Рассказы сборника исследуют разные возможности слова. Например, субъективную концептуализацию. Целое миропредставление может быть выражено в слове. Так, счастливая жизнь

отождествляется со словом «Сибирь» для героя рассказа «Мечты». Либо, напротив, слово задает ложную концепцию: герой рассказа «Панихида» называет дочь «блудницей», потому что она была актрисой. Отталкивание от ложного слова возвращает героя к реальности человеческих отношений, но не преодолевает противоречия между принятым сознанием концептом-словом и памятью личного опыта, т.е. реальностью. Герой может испытывать и неудовлетворенность собственным словом, осознавать его неадекватность в описании реальной истории — жизни или конкретной психологической ситуации. В этом случае он сосредотачивается на определениях и самоопределениях, но они всегда — и с позиции повествователя, и, часто, с точки зрения самого героя — как минимум, неточны. Таковы рассказы «На пути» и «Несчастье». Только молчание выступает как адекватное сиюминутной реальности — «молчащее слово». Поэтому герой всегда молчит в минуту наивысшего эмоционального напряжения. Молчит бродяга, выслушав «приговор» сотских, молчит Кандурина, глядя на князя («Пустой случай»); молчит сторож перед разграбленной церковью («Недоброе дело»); молчит Сережа, прослушав сказку («Дома»); молчанием окрашена последняя сцена встречи Лихарева и Иловайской («На пути»); молча смотрит Савка на возвращающуюся домой Агафью («Агафья») и т. д. Но в рамках текста адекватом «молчащему» слову героя становится «звучащее» слово повествователя.

Слово повествователя — фантазирующее, яркое, прагматически не ангажированное, подчеркнуто динамичное по отношению к своему объекту. И тем самым оно противостоит трагизму жизненной ситуации, в которую погружены герой и его высказывание. Отсутствие выхода как рационального разрешения проблемы (например, в найденном «точном слове») в какой-то степени компенсируется в поэтической свободе слова повествователя. Драма жизни как таковая не преодолевается, и повествуемый мир обречен на коммуникативный «провал». Это обеспечивает таким эмоциям, как «грусть», «тоска» доминантные позиции в читательской рецепции. Однако мастерство организации повествуемого дискурса, демонстрирующее прежде всего принцип гармонии, соответствий в построении словесного ряда, начиная от уровня лексики, выверенности синтаксического строения [10, 326–397], формирующего специфический узнаваемый

ритм чеховской прозы, — включая парадигматические отношения разных уровней, характерные для Чехова [41, 213–296], — очевидно рождают в читателе эстетическую эмоцию. Красота чеховского письма уже в какой-то степени выполняет для читателя терапевтическую функцию, хотя и не отменяет ощущение трагизма, исходящее от «объективной» прозы этого автора.

С точки зрения вопросов онтологии и парадигматики слова можно сделать еще один вывод. Слово в концепции Чехова подчиняет себе человека, поскольку способно определять и направлять его поведение («Враги») в силу присущего ему суггестивного потенциала. Сила этого подчинения может быть со знаком «плюс», может — со знаком «минус». Кризис слова в рамках повествуемого мира связан с возложенной на него герою, но не свойственной ему функцией моделирования-преобразования действительности. Тогда как слово способно моделировать сознание, но не действительность. Действительность же, изображаемая даже в небольшом чеховском рассказе, непременно выступает как субстанция меняющаяся, причем меняющаяся независимо от сознания субъекта, по собственным законам. В результате и возникает эффект несовпадения фантазии героя и изображенной действительности. Противостоит такой (моделирующей действительность) концепции слова эстетическая концепция. Она создает мир-текст, основываясь на отчетливом ощущении границы текста. В пределах обозначенных границ слово полновластно. Оставаясь в границах фикциональной реальности, т.е. в границах чисто художественного пространства, слово может реализовать свойственную ему функцию воздействия, а результативность этой функции определяется прежде всего эмоциональной и интеллектуальной компетенцией воспринимающего читателя.

Детская игра в дочки-матери с котятками («Событие») доставляет героям радость, потому что дети называют мир и видят его таким, как назвали. Нарушение установленной ими конвенции собакой Неро оборачивается для детского мира непоправимой катастрофой. Их мир-текст отводил Неро только роль отца, но никак не зверя. Отсутствие в детском сознании границы между вымышленным миром, созданным игровым словом, и реальностью не только не позволяет детям понять причины совершившейся трагедии, но и усугубляет ее

чувством попранной справедливости. Столкновение вымысла, предполагающего одни законы, с «реальным» в рамках художественного текста миром, живущим по другим законам, всегда драматично для чеховского героя. В «Ведьме» для дьячка, убедившего себя, что его жена — ведьма, жизнь превращается в муку.

Сторож, поверивший в странника, чуть не лишился жизни, а церковь оказалась разграбленной («Недоброе дело»), осознание того, что конвойный — сын подсудимого, приводит всех присутствующих в ужас («В суде») и т.д. Поэтому рассказчик «не сожалеет», что не увидел сочинителя акафистов Николая («Святою ночью»). Отсутствие сверки с реальностью выполняет для вымысла охранную функцию, сохраняет его целостность и поэтическую чистоту.

На уровне персонажей коммуникативная ситуация в рассказах сборника всегда носит в той или иной степени кризисный характер. Но речевая стратегия повествователя — и экзегетического, и диегетического — во всех рассказах дает иной результат. Она основана на принципе свободной ассоциации и в характеристиках героев (ср. «Мечты» и «Пустой случай»), и в описаниях природы (ср. «Ведьма», «На пути» и «Агафья», «Святою ночью»), и в отступлениях с обобщенно-личной точки зрения («Кошмар» и «Пустой случай»). Так, внешняя позиция экзегетического повествователя по отношению к повествуемому миру позволяет увидеть ему красоту смерти и горя: «Тот отталкивающий ужас, о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальне. Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогательное сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка. Красота чувствовалась и в угрюмой тишине; Кирилов и его жена молчали, не плакали, как будто, кроме тяжести потери, сознавали также и весь лиризм своего положения: как когда-то, в свое время, прошла их молодость, так теперь, вместе с этим мальчиком, уходило навсегда в вечность и их право иметь детей!» («Враги», 6, 34) Повествователь, в том числе и диегетический («Пустой случай», «Агафья», «Святою ночью»), в рассказах этого сборника всегда находится как бы *над* повествуемым миром. Рассказывание им истории предстает в первую очередь как креативный

процесс. И эта творческая энергия уравнивает впечатление трагизма бытия самим фактом сосуществования с ним в рамках художественного текста. Тем самым на уровне читателя, в границах его эстетической компетенции и психологической готовности, открывается возможность если не преодоления ощущения несовершенства жизни, то трансформации или, как минимум, усложнения, неоднозначности эмоционального отношения к «прочитанному». Условно «страшное» как характеристика изображаемого мира<sup>99</sup> и условно «красивое» как характеристика повествующего дискурса стремятся к слиянию в нераздельное единство в восприятии читателя, и абсолютизация, как и игнорирование одного из этих начал, будет означать явный уход в сторону тенденциозного, а не адекватного прочтения.

Важную роль в формировании эстетического и эмоционального эффекта на уровне читательского восприятия играет характерный чеховский финал [12]. Кульминация фабульного напряжения заключена в отсутствии развязки. Н. К. Михайловский в рецензии на сборник «В сумерках» негодовал по поводу отсутствия фабульного завершения судьбы героя: «... как же дальше жили дьячок с «ведьмой», пожаловался ли он на нее попу-духовнику, как угрожал, сбежала ли она от него, были ли еще встречи вроде как с почтальоном или так все и замерло в якобы семейной тиши и глади? Как Верочка после неудачного объяснения в любви коротала свой век? Как встретились Агафья Стрельчиха и ее муж? Убил он ее или прибил, выругал, простил? Какие слова она говорила?» [23, 271] Но чеховский рассказ намеренно избегает фабульного завершения не только судьбы героя в целом, но и конкретной ситуации. Н. К. Михайловский оценивал эту особенность чеховского рассказа как недостаток — «вопросы без ответов, ответы без вопросов, рассказы без начала и конца, фабулы без развязки» [23, 267–268]. Тогда как другой критик, К. К. Арсеньев, видел в том же приеме достоинство: развязка «легко может быть восполнена их

---

<sup>99</sup> «Изображаемый мир» — то, что «создано» героями и спровоцировано на уровне приемов — дискредитация, утрирование каких-либо черт — автором. В этом смысле данное понятие шире, чем «повествующий мир». См. обсуждение этих понятий у В. Шмида [42, 40, 80, 81], а также в классической работе Ж. Женетта [16, 60-69].

(читателей. — *И. В.*) воображением» [2, 307]. Но главная особенность Чехова, по мнению многих критиков, заключается в умении создать особую эмоциональную атмосферу, воздействующую на читателя сильнее, чем определенность судьбы героя. Именно эта эмоциональная атмосфера, вырастающая из слова повествователя, осуществляет разрешение напряжения, не разрешимое на уровне героев.

Наиболее последовательно принцип преодоления драматизма жизни поэтическим словом осуществлен в рассказе «Святою ночью» — и на уровне повествуемой истории, и на уровне слова повествователя. Если слово не способно выполнить функцию контакта человека с миром, то оно должно быть переосмыслено. Человек должен отказаться от апелляции к конкретно-понятийному значению слова и перенести акцент на способность слова к эмоциональному воздействию. Слово должно выполнить функцию резонанса между человеком и миром, человеком и другим человеком. В рассказе «Святою ночью» есть безымянный персонаж, «мужик в высокой шляпе», который отказывается плыть в монастырь, несмотря на предложение рассказчика заплатить за проезд. «Ужо на этот пятачок ты за меня там в монастыре свечку поставь... Этак любопытней будет, а я и тут постою» (5, 92, 94). Для этого персонажа не важно пространственное совпадение с местом праздника. Ему достаточно видеть «люминацию», чтобы эмоционально к празднику приобщиться. Представление о празднике прежде всего как об эмоциональном событии постепенно нарастает по мере развития повествования, включающего риторически насыщенные описания природы.

Такому эффекту способствуют и переданные с помощью тех же приемов звуковые впечатления: «...с того берега донесся протяжный звон большого колокола. Звон был густой, низкий, как от самой толстой струны контрабаса: казалось, прохрипели сами потемки» (5, 94). Риторика слова рассказчика актуализирует смысловой код «чудесное» и тем самым предваряет рассказ Иеронима о чудесном даре иеродьякона Николая «акафисты писать». Примечательно, что сама пасхальная служба воспринимается рассказчиком как радостная суета.

О сосредоточенной молитве не может быть и речи. Молитв вовсе нет, а есть какая-то сплошная, детски-безотчетная радость, ищущая предлога, чтобы только вырваться наружу и излиться в каком-нибудь движении, хотя бы в беспардонном шатании и толкотне (5, 100).

Главным содержанием пасхального праздника оказывается «всеобщее радостное возбуждение», которое захватывает все живое. Именно эта атмосфера праздника и чуда обрамляет историю Иеронима. Его рассказ о даре Николая наполнен эмоциональными восклицианиями. Они относятся не только к другу Николаю, но и выражают удивление героя перед чудесным даром — писать акафисты. Главное для слова акафиста — «красота» и «сладость», которые достигаются направленностью слова на самое себя, переводом его из прикладного в субстанциональный план.

Нужно, чтоб все было стройно, кратко и обстоятельно. Надо, чтоб в каждой строчке была мягкость, ласковость и нежность, чтоб ни одного слова не было грубого, жесткого, или несоответствующего (5, 97).

Такое слово свободно по отношению к реальности, так как не связано с ней прямыми прагматическими установками. Изменившийся мир (см. заключительные картины утренней усталости и холода) не способен разрушить впечатление от такого фантазирующего слова, так как слово акафиста, которым живет герой, как и слово повествователя, существует как бы над реальностью. Это слово обращено не к миру, а к эмоциональной сфере сознания, и в этом смысле оно четко осознает свои границы. «Так надо писать, чтоб молящийся сердцем радовался и плакал, а умом содрогался и в трепет приходил» (5, 97), — объясняет Иероним смысл акафиста. Эта двойная адресация слова акафиста к сердцу и разуму может быть понята в рамках предлагаемой текстом стратегии ассоциации как риторическая формула двух линий сюжета чеховского рассказа. Одна из линий, связанная с повествуемой историей, обращена к разуму читателя и повествует о трагизме жизни. Другая — разворачивается на уровне повествования, и взывает к сердцу читателя.

Само по себе противопоставление космоса вымысла хаосу действительности у Чехова не имеет однозначно определенного

«положительного» значения. Слово вымысла может быть пошлым («Мечты»), вести к преступлению («Недоброе дело», «Кошмар»), иллюзии («Пустой случай»), лжи («Несчастье»), самообману («Ведьма»). Таким образом, в чеховском мире нет как таковой идеализации фантазии. Но при этом вымысел предстает как неотъемлемая потребность человека. Тяготение к вымыслу обнаруживают все без исключения персонажи рассказов сборника. Это люди разного возраста, пола, социального положения: бродяга, сотские («Мечты»), вор («Недоброе дело»), трусливый лесник («Беспокойный гость»), деревенский парень («Агафья»), суеверный дьячок («Ведьма»), лавочник («Панихида»), богатая, но несчастная миллионерша («Пустой случай»), обычная барыня («Несчастье»), человек света («Враги»), заезжий земский деятель («Кошмар»), солидный прокурор («Дома»), провинциальная барышня и студент («Верочка»), актриса («Панихида»), фанатичный поклонник идей («На пути»), земский врач («Враги»), деревенский священник («Кошмар»), дети («Дома», «Событие»), сочинитель акафистов («Святою ночью»). Очевидно, что вымыслы этих людей имеют различные причины, цель, «качество» и в определенном смысле несопоставимы. Но все-таки есть в них и общее — конфликтность по отношению к действительности. Это объясняется тем, что на уровне персонажа вымысел всегда наделен прагматической функцией: убедить, успокоить, защитить, обмануть. Даже сказка, которую рассказывает прокурор сыну («Дома») призвана была убедить мальчика во вреде курения. И хотя вымысел достигает цели — «на Сережу вся сказка произвела сильное впечатление. Опять его глаза подернулись печалью и чем-то похожим на испуг; минуту он глядел задумчиво на темное окно, вздрогнул и сказал упавшим голосом: — Не буду я больше курить...» (6, 105) — нельзя однозначно характеризовать эту коммуникативную ситуацию как успешную. Цель достигается неожиданно для самого нарратора — «Такой конец самому Евгению Петровичу казался смешным и наивным» (6, 105) — и потому вся коммуникативная ситуация оставляет у него чувство неудовлетворенности: «Скажут, что тут подействовала красота, художественная форма, — размышлял он, — пусть так, но это не утешительно. Все-таки это не настоящее средство...» (6, 105). Итак, функции вымысла в мире героев могут быть самые разные — важна не их оценочность, но их

прагматическая устремленность. Тенденциозность вымысла определяет негативный результат. Иная ситуация прослеживается на уровне повествователя. Его фантазию можно определить как художественную, поэтическую. Речевая манера повествователя (причем нет принципиального различия между экзегетическим и диегетическим повествователем) характеризуется достаточной объективностью по отношению к героям и рассказываемой истории в целом. Но эта манера отличается одной устойчивой особенностью: типичным приемом для повествующего я является ассоциация — и в характеристиках, и в описаниях. Повествователь так же, как и герой, понимает относительность любых определений и представлений. Но этот факт остается как бы вне обсуждения. Демонстрация его и оценка полностью отданы в ведение мира персонажей. Повествователь же демонстрирует другой принцип мироотношения. Это — свободная ассоциация, творение словом. Фантазия повествователя задана в тексте как ряд потенциально неограниченный. Принцип поэтической ассоциации как принципиально открытого ряда соответствует понятийной открытости слова, но противоположен ему по функции. Если понятийная открытость дестабилизирует мир, то поэтическая — напротив — объединяет, выстраивает его в парадигму. Возможность применить к любому явлению действительности (герой, пейзаж) метод ассоциации делает повествователя своим в мире, и передает ему, субъекту, инициативу. Герой же, подчиненный прагматическому вымыслу, выступает как объект мира, его — мира — внешней точки зрения, поэтому обречен на конфликтный итог и страдательную роль.

Этим смыслом и определяется композиционное единство сборника «В сумерках». В рассказах сборника представлены различные варианты развития коммуникативной ситуации в рамках повествоваемого мира и влияние каждого из ее элементов на это развитие. Открывающий сборник рассказ «Мечты» обозначает кризис коммуникативной ситуации в плане противопоставления вымысла реальности как проблемы рационально-прагматической установки говорящего. В рассказе «Пустой случай» на первое место выступает проблематизация кода. Позиция диегетического повествователя противостоит как стереотипу, на который потенциально ориентировано сознание читателя, так и стереотипу, на который

ориентировано сознание героя. «Мечта» героя жизненна, но неосуществима из-за владеющих им стереотипических представлений, хотя вполне реализуема с прагматико-рационалистических позиций. «Я поглядел на нее (Кандурину. — И. В.), на князя, не сумевшего солгать раз в жизни, и мне стало досадно, горько на правду и ложь, играющих такую стихийную роль в личном счастье людей» («Пустой случай», 5, 308). Стереотип в этом рассказе выполняет функцию кода, мотивирующего не только кризис непосредственной коммуникативной ситуации, но и шире — кризисный характер человеческих отношений. В рассказе «Дома» на первое место выступает фигура адресата. Именно его установка на приятие случайного, с точки зрения говорящего, кода обеспечивает хотя бы частичный успех коммуникации. Прежде всего эмоциональное приятие адресатом кода сообщения, а не логика аргументации обеспечивают достижение убеждающего результата. В рассказе «Ведьма» рассматривается проблема аргументации и самого факта вымысла по отношению к реальности. Герой, находясь во власти свойственного ему кода-стереотипа, мистифицирует действительность посредством слова. Факты реальности, избирательно выделяемые им из эмпирического ряда, включаются в аргументацию вымысла. «Да как же? Заступи, господи, и помилуй! В прошлом годе под пророка Даниила и трех отроков была метель и — что же? мастер греться заехал. Потом на Алексея, божьего человека, реку взломало, и урядника принесло... Всю ночь тут с тобой, проклятый, калякал, а как на утро вышел, да как взглянул я на него, так у него под глазами круги и все щеки втянуло! А? В Спасовку два раза гроза была, и в оба раза охотник ночевать приводил. <...> А этой зимой перед Рождеством на десять мучеников в Крите, когда метель день и ночь стояла... помнишь? — писарь предводителя сбился с дороги и сюда, собака, попал...» («Ведьма», 4, 378). Нарушение границы между вымыслом и реальностью приводит к тому же трагическому для героя результату, что и прагматико-рационалистическая установка. В рассказе «Верочка» функцию вымысла-стереотипа выполняют различные речевые клише, в рамках которых существует сознание героя: «В жизни ничего нет дороже людей!» (6, 71), «Господи, столько я увожу с собой впечатлений, что если бы можно было собрать их в компактную массу, то получился бы хороший слиток золота! Не понимаю, зачем это умные

и чувствующие люди теснятся в столицах и не идут сюда? Разве на Невском и в больших сырых домах больше простора и правды, чем здесь? Право, мне мои меблированные комнаты, сверху донизу начиненные художниками, учеными и журналистами, всегда казались предрассудком» (6, 75) и т.п. Вера верит этому слову и не понимает его фикционального характера. Она, как и сотские из рассказа «Мечты», занимает по отношению к этому слову прагматико-рационалистическую позицию. Только если позиция сотских направлена на объективацию «говорящего», то позиция Веры — на его идеализацию. Но, несмотря на противоположность устремлений, результат совмещения «вымысла» с «действительностью» одинаково катастрофичен. Столкновение героя с конкретной жизненной ситуацией (признание Веры) обнаруживает его неспособность поступать в соответствии с декларируемыми принципами, и соответственно, оборачивается драматическим исходом отношений героев. Таким образом, на новом уровне выступает проблема соответствия слова и говорящего, заданная в первом рассказе. Только теперь она оборачивается ответственностью говорящего за свое слово перед адресатом. Рассказ «В суде» ставит проблему соотношения означающего с реальным или фикциональным означаемым почти в аллегорическом плане. Актуализация означаемого разрушает автоматизм восприятия: конвойный оказывается сыном подсудимого, и тем самым абстрактная привычная ролевая ситуация — суд, подсудимый, конвойный — осознается, пускай и на короткое время, участниками судебного заседания как ужас и трагедия, как реальное человеческое горе. «Это было тяжелое мгновение! Все как будто присели или стали ниже... Во всех головах, сколько их было в суде, молнией блеснула одна и та же страшная, невозможная мысль, мысль о могущей быть роковой случайности, и ни один человек не рискнул и не посмел взглянуть на лицо солдата. Всякий хотел не верить своей мысли и думал, что он ослышался. <...> Никто не видел лица конвойного, и ужас пролетел по зале невидимкой, как бы в маске» («В суде», 5, 349). Как и в рассказе «Дома», смена адресатом кода восприятия, установка на эмоциональное отношение к сообщению, независимо от воли говорящего делает высказывание результативным. Рассказ «Беспокойный гость» снова возвращается к клишированному слову как форме выражения стереотипа и продуцируемому им вымыслу.

Речевое поведение лесника Артема очевидно представляет иной культурный слой, чем тот, к которому принадлежат Быковский («Дома») или Огнев («Верочка»). Однако оно также изобилует устойчивыми формулами: «Не боюсь я ни волков, ни ведмедей, ни зверей разных, а боюсь человека. От зверей ты ружьем или другим каким орудием спасешься, а от злого человека нет тебе никакого спасения» (5, 224), «Добрых людей мало, а злодеев и душегубов не приведи бог, сколько!» (5, 225). На первый взгляд, между стереотипическим представлением и реальностью, с точки зрения героя, существует строгое соответствие. Например, для героя поведение человека позволяет прямо формировать его оценку: «Ввалится какой ни на есть злодей и, шапки не снимавши, лба не перекрестивши, прямо на тебя лезет: «давай, такой-сякой, хлеба!» (5, 224) и «Я вижу... понимаю... Ты вошел, и не то чтобы как, а перекрестился, поклонился, честь-честью... Я понимаю... Тебе и хлеба дать можно...» (5, 225). Однако эта модель распространяется героем только на «другого», но не самого себя. Когда охотник укоряет лесника за отказ идти на помощь, указывает на его безответственный и нехристианский<sup>100</sup> поступок, Артем игнорирует его слова. Впервые такой пример возникает еще в первой части рассказа: «Не кормишь ты ее <кошку. — И. В.>, я вижу. Она хоть и кошка, а все-таки тварь... всякое дыхание. Жалеть надо! — Нечисто у вас в Вязовке, — продолжал Артем, *как бы не слушая охотника*» (5, 225). Стереотип лесника «поведение — оценка» избегает индивидуализации. Он «работает» для героя только в абстрактных ситуациях. Когда же охотник, раздосадованный трусливостью Артема, решает его «на зло» ограбить, то лесник испуган и самим этим намерением, и необоснованностью (в логике героя) последнего: «Что ты ко мне пристал? — завизжал лесник, и крупные слезы брызнули из его глаз. — По какой причине? Бог все видит!» (5, 229) При этом охотник приходит к своему решению, исповедуя ту же логику, что и лесник: «поведение — оценка». Только он применяет ее к конкретному человеку в конкретной ситуации. Результат ре-ализации vs. конкретизации устойчивого клише так же драматичен

---

<sup>100</sup> Артем постоянно демонстрирует себя как богобоязненный человек: см. и описываемый им квалификационный тип поведения, и замечание о грабителях церкви: «Стало быть, не только людей, но даже бога не бояться!» (5, 226).

для героя, как и в других рассказах. Второй уровень сюжета развивается как ирония, создаваемая абстрактным автором и читаемая на уровне абстрактного читателя. Она связана с реализацией устойчивых формул одного жанра в рамках другого. Так, рассказ Артема о «злых» людях в начале повествуемой истории выдержан в рамках фольклорного жанра «страшной истории». Знаками жанра выступают и характерный для фольклорной традиции зачин с использованием антитезы: «Не боюсь я ни волков, ни ведмедей, ни зверей разных, а боюсь человека» (5, 224), и использование типичных для нее оборотов («видимо-невидимо»), и гиперболизация образа «злодея» («У иного в плечах косовая сажень, кулачище, что твой сапог» (5, 225)). История про прохожих-злодеев сменяется историей про грабителей, а эта — историей про убийство косаря. Соответствуют жанру, важные, с точки зрения фольклорной традиции, время и ситуация рассказывания — ночь, непогода. Однако «страшная история» как жанр не претендует на достоверность изображаемых событий. Ее функция заключена в «вытеснении»: она, с одной стороны, делает реальность менее страшной за счет того, что аккумулирует и одновременно утрирует в себе «страшное», с другой — обеспечивает эмоциональную разрядку, дает выход чувству страха, испытываемого человеком от реальной ситуации. Иными словами, этот жанр предполагает наличие четкой границы между изображаемым событием и реальностью. Сам момент рассказывания выполняет охранную функцию от вторжения в реальность настоящего потусторонних или враждебных сил. Тем самым, лесник, говоря охотнику о гостях-злодеях, пытается актуализировать защитную функцию данного типа дискурса. Однако в ходе истории «страшное» сначала непосредственно вторгается в реальный мир через крики о помощи в ночном лесу, а потом, когда уже выяснилось, что тревога была ложной, настигает лесника, отказавшегося пойти в лес, у него же в доме: гость принимает на себя как бы подсказанную самим лесником роль «злодея»<sup>101</sup>. Таким образом, рассказанная ситуация, произнесенное слово стремится воплотиться в реальном действии независимо и вопреки воле говорящего. Оно приобретает реальное

---

<sup>101</sup> Ср.: Быковский («Дома») рассказывает сыну сказку, которая приводит к результату в действительности.

означаемое в противовес подразумеваемому мифологическому в речи Артема. Итак, во всех перечисленных выше рассказах сборника слово независимо от типа персонажа — говорящего и адресата — и описываемой ситуации выступает как кризисное по отношению к человеку, к коммуникативной ситуации в целом. И причина этого в отсутствии общего кода у участников коммуникативной ситуации.

В рассказе «Панихида», занимающем центральное положение в композиции сборника, появляется другой тип слова. Это слово, освященное сакральной традицией и а priori дистанцированное от действительности. Оно не апеллирует к логике и не ориентировано на прагматику, а устремлено не столько к разуму, сколько к чувству адресата. Именно такое слово становится результативным в плане воспринимающего сознания. Наставления о. Григория не способны изменить негативную установку Андрея Андреевича, а слово панихиды, даже вопреки ситуации, достигает желаемого эффекта. «Дьячок поет плохо, неприятным, глухим басом, но напев и слова так печальны, что лавочник мало-помалу теряет выражение степенства и погружается в грусть» (4, 354). Причина этого, как представляется в том, что такое слово в силу культурной традиции защищено от прагматико-рационалистического снижения, которое, в свою очередь, непременно актуализирует и фигуру говорящего, и фигуру адресата, и проблему кода. Но все эти элементы коммуникативной ситуации лишены в мире Чехова определенности, что и приводит к кризису. Слово же, намеренно дистанцированное от действительности, дистанцировано и от главных участников коммуникативного акта — говорящего и адресата, т.е. не предполагает их прямого, непосредственного влияния/отклика на сообщение. Такое слово в рассказе играет роль посредника: оно воздействует прежде всего на эмоциональное состояние слушающего и тем самым открывает для него возможность иного видения ситуации, но, что принципиально, не задает узких, конкретно-направленных рамок этого видения. Адресат получает свободу интерпретации — воспоминания Андрея Андреевича «текут» параллельно со словом церковной службы. Такое слово не меняет героя, он остается в рамках владеющего им стереотипа («Непристойное слово <блудница. — И. В.> опять срывается с его языка, но он не замечает этого: что прочно засело в сознании,

того, знать, не только наставлениями отца Григория, но и гвоздем не выковоришь!» (4, 355), но отношение к миру теряет для героя характер напряженного конфликта. Таким образом, слово в чеховском мире мыслится как в определенном смысле независимый и самостоятельный элемент коммуникативной ситуации, который не столько подчинен ее участникам, сколько подчиняет их себе.

Следующие рассказы сборника — «На пути», «Несчастье», «Событие», «Агафья», «Враги», «Кошмар», «Святою ночью» — развивают обозначенные проблемы на новом уровне. Каждый из рассказов комбинирует в новом сочетании различные факторы, определяющие или вытекающие из позиции говорящего и адресата. Так, рассказ «На пути» воспроизводит ситуацию рассказа «Мечты», но с «культурным» героем в роли говорящего/адресата и иным масштабом «вымысла». Однако изменение во всех смыслах масштаба ситуации не меняет ее в основе. Мечта Лихарева о служении женщинам так же далека от его реальности (должность управляющего на никому ненужных шахтах), как и мечта бродяги о собственном доме и сибирском коте от пересыльных тюрем. В рассказе «Несчастье» попытка героини разрешить жизненную ситуацию, ориентируясь на «норму», стереотип, оканчивается провалом. В рассказе «Событие» неосознанность границы между вымыслом и реальностью, как и в рассказе «Недоброе дело», оборачивается для детей потрясением. В рассказе «Агафья» утверждается невозможность однозначной идентификации человека и его поступков. В рассказе «Враги» герои обнаруживают установку, неосознанное стремление человека к стереотипическому мышлению, что ведет к неразрешимому конфликту их отношений. В рассказе «Кошмар» изображается губительное для другого человека стереотипическое мышление героя. И наконец, в рассказе «Святою ночью», как и в рассказе «Панихида», снова возникает другой, непрагматический тип слова. Только здесь это слово не просто указано, а непосредственно широко представлено в тексте в рассказе Иеронима. Однако на уровне повествующего дискурса поэтическое слово присутствует во всех рассказах сборника. Этим и определяется двойственное впечатление — трагизма и поэзии — от чеховского мира.

В изображении Чехова трагическая основа бытия непреодолима, так как причина ее не имеет социального, культурного или

какого-либо иного внешнего характера. Причина трагизма жизни — онтологического свойства. Это специфика сознания человека и невыявленность пресуппозиции каждой конкретной ситуации, так как люди оказываются сложнее любых клишированных форм. И ни поведенческие и культурные стереотипы, ни речевые жанры как частичное их выражение не могут полностью соответствовать изменчивому по своей природе миру, охватывать все компоненты, влияющие на человеческие отношения. Обнаружением этого противоречия у Чехова, как правило, служит изображение кризиса коммуникации. Однако чисто художественная сфера открывает возможность иного типа взаимоотношений человека и мира. Дистанцирующая позиция, которую занимает повествователь, есть прежде всего ситуация «не-включенности». Эта позиция формирует особую установку — «наблюдателя». Ее можно обозначить как эстетическую. Она принципиально лишена любого варианта прагматической устремленности. Это и создает принципиальное различие слова vs. сознания повествователя и слова vs. сознания персонажа. Прагматически ангажированное слово vs. сознание персонажа может вызывать сочувствие или неприятие читателя, ориентирует его прежде всего на оценку. А лишенное прагматики слово повествователя устанавливает с читателем иные, свободные отношения сотворчества.

Описанная выше повествовательная стратегия и создает сборник «В сумерках» как художественное единство, которое демонстрирует путем многогранного варьирования различие между прагматически и эстетически ориентированным словом как различие онтологическое, обуславливающее две контрастно обустроенные картины мира, пересечение которых возможно только в рамках художественной реальности и в зеркале этой реальности, т.е. в сознании читателя. Таким образом, фигура читателя в художественном мире Чехова приобретает принципиально иное, чем в предшествующей литературе, значение. Читатель из «ученика», восприемника исключительного опыта героев «великих» авторов-учителей превращается в фигуру, в чем-то автору равнозначную. По крайней мере, от его, читателя, эстетической и эмоциональной активности напрямую зависит актуализация потенциально присутствующих в тексте различных ассоциаций и смыслов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Адоньева С. Б. Прагматика фольклора. СПб. : СПбГУ; Амфора, 2004. — 312 с.
2. Арсеньев К. К. Беллетристы последнего времени // Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы: Рецензии на сборник «В сумерках». М. : Наука, 1986. С. 294–311.
3. Аругюнова Н. Д. Речеповеденческие акты и истинность. // Человеческий фактор в языке: Коммуникация, модальность, дейксис. М. : Наука, 1992. С. 6–39.
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. М. : Советский писатель, 1963. — 363 с.
5. Белинский М. <И. И. Ясинский> Антон Чехов. В сумерках. Очерки и рассказы // Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы: Рецензии на сборник «В сумерках». М. : Наука, 1986. С. 373–379.
6. Бердников Г. П. Творческие искания Чехова середины восьмидесятых годов. Сборник «В сумерках» // Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы. М. : Наука, 1986. С. 380–473.
7. Бычков А. Ф. В сумерках. Рассказы и очерки Чехова // Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы: Рецензии на сборник «В сумерках». М. : Наука, 1986. С. 313–323. (Литературные памятники).
8. Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову: Монография. Л. : Советский писатель, 1990. — 637 с.
9. Гершаник А. Н. Первые книжки («Шалость» — «Сказки Мельпомены» — «Пестрые рассказы») // Сборники А. П. Чехова: Межвузовский сборник / Отв. ред. А. Б. Муратов. Л. : ЛГУ, 1990. С. 7–39.
10. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М. : Языки славянской культуры, 2002. — 527 с.
11. Гольцев В. А. Чехов. В сумерках // Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы: Рецензии на сборник «В сумерках». М. : Наука, 1986. С. 250–257.
12. Горнфельд А. Г. Чеховские финалы // Красная новь. 1939. № 8–9. С. 286–300.
13. Грачева И. В. Сборник «В сумерках» // Сборники А. П. Чехова. Сборники А. П. Чехова: Межвузовский сборник / отв. ред. А. Б. Муратов. Л. : ЛГУ, 1990. С. 48–61.
14. Гришунин А. Л. Примечания // Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы. М. : Наука, 1986. С. 475–567.
15. Дерман А.Б. О мастерстве Чехова М. : Советский писатель, 1959. — 208 с.
16. Женетт Ж. Повествовательный дискурс// Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. Т. 2. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.

17. Казакова Н. А. Сборник «Невинные речи» // Сборники А. П. Чехова: Межвузовский сборник / отв. ред. А. Б. Муратов. Л. : ЛГУ, 1990. С. 39–48.
18. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : МГУ, 1979. — 327 с.
19. Кузнецов С. И. Сборник «Рассказы» // Сборники А. П. Чехова: Межвузовский сборник / отв. ред. А. Б. Муратов. Л. : ЛГУ, 1990. С. 62–75.
20. Ладожский Н. <В. К. Петерсен>. Плоды мгновенных впечатлений // Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы: Рецензии на сборник «В сумерках». М. : Наука, 1986. С. 290–294.
21. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. : Искусство, 2000. С. 14–287.
22. Мережковский Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта // Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы: Рецензии на сборник «В сумерках». М. : Наука, 1986. С. 330–373.
23. Михайловский Н. К. Ан. П. Чехов. В сумерках. Очерки и рассказы // Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы: Рецензии на сборник «В сумерках». М. : Наука, 1986. С. 266–274..
24. Муратов А. Б. От редактора // Сборники А. П. Чехова: Межвузовский сборник / отв. ред. А. Б. Муратов. Л. : ЛГУ, 1990. С. 3–6.
25. Овчарова П. И. Читатель и читательское восприятие в творческом сознании А. П. Чехова. Автореф. дис. канд. филол. н. М. : МГУ, 1982. — 24 с.
26. Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). М. : Языки русской культуры, 1996. — 464 с.
27. Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М. : Соцэкгиз, 1939. — 568 с.
28. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: Движение художественной мысли. М. : Советский писатель, 1979. — 340 с.
29. Соболевская Н. Н. О циклизации чеховской повествовательной прозы 1888-1895 гг. // Проблемы метода и жанра. Томск, 1977. Вып. 5. С. 58–71.
30. Сборники А. П. Чехова. Межвуз. сб. / отв. ред. А. Б. Муратов. Л. : ЛГУ, 1990. — 149 с.
31. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М. : Языки славянской культуры, 2005.— 400с..
32. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л. : Изд-во ЛГУ, 1987. — 182 с.
33. Сухих И. Н. Сборник «Детвора» // Сборники А. П. Чехова: Межвузовский сборник / отв. ред. А. Б. Муратов. Л. : ЛГУ, 1990. С. 76–83.
34. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М. : Academia, 2006. — 336 с.

35. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М. : Высшая школа, 1989. — 135 с.
36. Флеров С. Ф. Очерки и рассказы А. П. Чехова // Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы: Рецензии на сборник «В сумерках». М. : Наука, 1986. С. 258–263. (Литературные памятники).
37. Чехов А. П. В сумерках. Очерки и рассказы. М. : Наука, 1986. — 571 с. (Литературные памятники).
38. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. : Наука, 1971. — 290 с.
39. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М. : Советский писатель, 1986. — 381 с.
40. Шербенок А. В. Деконструкция и классическая литература: От риторики текста к риторике истории. М. : Новое литературное обозрение, 2005. — 232 с.
41. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский, Чехов, авангард. СПб. : ИНАПРЕСС, 1998. — 352 с.
42. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
43. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм — «за» и «против». М. : Прогресс, 1975. С. 193–230.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: АНТОША ЧЕХОНТЕ: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

Подводя итоги исследованию, ученый заключает, что Чехов и Чехонте — это разные (и возможно, во многом противоположные) писатели, занимающие разные места в истории литературы.

*Ключевые слова:* А. П. Чехов; Антоша Чехонте; история литературы; иерархия писателей; новелла; бессюжетный рассказ.

**Igor Sukhikh**

**INSTEAD OF CONCLUSION.**

**ANTOSHA CHEKHONTE: THE VIEW FROM 21<sup>ST</sup> CENTURY**

Summing up the results of the research, the author concludes, that Chekhov and Chekhonte are different (and probably opposite) writers, occupying different positions in the literary history.

*Keywords:* Anton Chekhov; Anotosha Chekhonte; literary history; hierarchy of the writers; novella; plotless short story.

.....

**Р**азнообразные концепции, так или иначе учитывающие чеховскую эволюцию, можно свести к двум принципиальным типам, вариантам.

Первая — сильная — версия заключается в идее о конфликтном отношении раннего и позднего творчества писателя. Согласно этой точке зрения, которая восходит еще к первым критикам-современникам, с конца восьмидесятых годов Чехов избавлялся, уходил от ранних приемов, жанров, форм художественного мышления.

«Чехов — поэт с историей», — сказала бы по этому поводу Цветаева.

*От Чехонте — к Чехову, от Чехова без пенсне — к Чехову в пенсне*, — так выглядит этот тип эволюции, сведенный к простой, минимальной формуле.

Вторая — менее сильная и распространенная — концепция исходит из внутреннего единства чеховского творчества, прежде всего его — глубинных свойств, чеховской художественной философии. В таком понимании Чехов не столько отрицает, сколько *очищает* от привходящих обстоятельств собственные художественные принципы и установки.

В этом контексте Чехов оказывается поэтом без истории. Общая формула его эволюции приобретает иной характер: *Чехонте — в Чехове, Чехов — в Чехонте* (на такое представление опирались предшествующие главы).

Интересно обсудить и еще одну — парадоксальную — версию чеховского творчества. В литературоведении существует понятие *возможного сюжета* («А может быть и то: поэта Обыкновенный ждал удел...» — версия судьбы Ленского). Ю. М. Лотман пытался реконструировать возможные сюжеты у Пушкина.

Аналогичную функцию у историков имеет категория *альтернативной истории* (А что было бы, если бы декабристы победили на Сенатской площади?).

Такую методику можно применить не только к воображаемой судьбе персонажей и ненаписанным произведениям, не только на историческим событиям, но и к творческой судьбе писателя.

Если есть альтернативная история, то возможна и *альтернативная биография*.

В «Даре» Набокова в театральной ложе появляется старый Пушкин, Пушкин-шестидесятник. В похожие игры с Пушкиным любит играть А. Г. Битов («Фотография Пушкина. 1799–2099»).

В XX веке разные авторы — от Пастернака до Александра Кушнера и Бориса Штерна — предлагали расширенную альтернативную биографию Чехова. Он, как Бунин или Куприн, дожил до 1917 года. Что бы он делал, где оказался?

Представим себе противоположный вариант: в 1887 году молодой сочинитель предпочитает «верную жену» медицине непостоянной «любовнице» литературе (привычная чеховская шутка).

Или в 1890 году, как предполагалось в одном из писем, тридцатилетний автор не вернулся из поездки на Сахалин.

От него осталось четыре сборника рассказов («Сказки Мельпомены», «Невинные речи», «Пестрые рассказы» и «В сумерках»), сотни

журнальных публикаций, подписанных 45 псевдонимами и всего несколько десятков текстов из «Нового времени» под настоящей фамилией. В этой версии писателя Чехова практически нет, он скрывается за многочисленными журнальными масками, теряется в море осколочной беллетристики.

Что тогда можно сказать о *Чехонте без Чехова*? Какое место этот вполне реальный, но все же воображаемый писатель займет в истории русской литературы? И найдется ли для него такое место в резко изменившемся пейзаже конца века?

Место для *Чехонте*, конечно же, находится, но оно будет существенно иным. Он оказывается на ином этаже литературной иерархии, не в великом треугольнике русской литературы, собственно, и определяющем ее мировое значение (Толстой — Достоевский — Чехов), а скорее в кругу *второй прозы*, по соседству с Гаршиным, Короленко или Куприным.

Существеннее, однако, что при таком воображаемом сокращении чеховского творческого пути в его художественном мире происходит переакцентуация. На первый план выступают те черты, которые с конца восьмидесятых годов существенно трансформируются, отходят в тень или вовсе исчезают у автора «Степи» и «Скучной истории».

Меньше всего этот мир изменяется персонажно и предметно-тематически: героем Чехонте является средний человек (чиновник, артист, студент, мужик, барышня или дама) в обыденном хронотопе своего мира (департамент, дача, квартира, трактир, вагон или лавка).

Но другие уровни и этажи художественного мира меняются принципиально.

Критикуя в пародиях, да и позднее, авторов вроде В. Гюго или Ж. Верна («Зачем писать как кто-то сел в подводную лодку и направился к Северному полюсу...» — из поздних разговоров с Куприным), Чехонте тем не менее объединяется с ними (а еще теснее — с Мопассаном) в интересе к необычной, парадоксальной истории.

Антоша Чехонте преимущественно — *новеллист*, необычайно изобретательный и разнообразный. Он пишет традиционные новеллы с одной новеллистической пуантой (вроде «Начальника станции», «Из воспоминаний идеалиста», «Шила в мешке», «Пересолил»), на нескольких страничках развертывает кумулятивные сюжеты («Смерть

чиновника», «Произведение искусства», «Дорогая собака»), воспроизводит схему классического детектива, одновременно пародируя ее («Шведская спичка»), обнаруживает и нарушает одну из важных аксиом этого жанра — следователь не может одновременно быть убийцей («Драма на охоте»), наконец, пародирует сюжетное мышление вообще, разрушает классическую структуру фабульного повествования

Приглашенный музыкант с контрабасом в футляре идет в княжеское имение играть на танцах — во время купания воры крадут его одежду — ожидая ночи, в кустах он встречается с прекрасной незнакомкой, голой княжной из того же имения, одежду которой стащили те же воры — спасая невинную девушку, Смычков предлагает ей футляр («Будьте любезны, не церемоньтесь и располагайтесь в моем футляре, как у себя дома!» — 5, 182) и отправляется в дальнейший путь — заметив воров, он бросается в погоню, а футляр к князю Бибулову доставляют случайно нашедшие его приятели («Жених и граф направились к оркестру. Подойдя к контрабасу, они стали быстро развязывать ремни...и — о ужас! Но тут, пока читатель, давший волю своему воображению рисует исход музыкального спора, обратимся к Смычкову» — 5, 184) — вернувшись после погони, Смычков не находит футляра, считает себя убийцей и навсегда остается на месте пропажи («И теперь еще крестьяне, живущие в описанных местах, рассказывают, как ночами около мостика можно видеть какого-то голого человека, обросшего волосами и в цилиндре. Изредка из-под мостика слышится хрипение контрабаса» — 5, 184).

Кто, кроме Д. Хармса, был способен сочинить подобную галиматтю, эти сапоги всмятку? Но «Роман с контрабасом» Антоша Чехонте опубликовал в 1886 году, почти на полвека опередив обэриутов.

«Если бы он даже ничего не написал, кроме «Скоропостижной конской смерти» или «Романа с контрабасом», то и тогда можно было бы сказать, что в русской литературе блеснул и исчез удивительный ум, потому что ведь выдумать и уметь сказать хорошую нелепость, хорошую шутку могут только очень умные люди, у которых ум «по всем жилкам переливается» (Бунин) [1, 207].

Во всех этих опытах и экспериментах точкой, вокруг которой разворачивается повествование является *фабула*. Антоша Чехонте до мозга костей фабульный художник, чего нельзя сказать о его ближайшем родственнике.

Антон Чехов будет интересовать *обыденность обыденности*, Антошу Чехонте занимает ее *эксцентризизм*.

Принципиально отличается от чеховского и основной эмоциональный тон, архитектурная форма Чехонте.

Доминантой мира Чехова оказываются *меланхолия, лиризм* сглаживающий и примиряющий противоречия. Он присутствует и у Антоши Чехонте («Приданое», «Шуточка», «Свирель»), но как одна из периферийных эмоций в составе более сложного архитектурного целого. Гораздо чаще он завершает тексты на комической ноте, причем юмор у него распространен намного больше, чем сатира: на одного «Унтера Пришибеева» или «Маску» приходится десятки сюжетов, ориентированных на смех как таковой, на гармонизирующее, приемлющее отношение к миру (в диапазоне от «Налима» до «Жалобной книги», от «Романа с контрабасом» до «Без заглавия»). Не менее часто Чехонте демонстрирует трезвость и жесткость наблюдателя-натуралиста, архитектурную форму, если можно так выразиться, прозаизма: такова жизнь, и ничего с ней не поделаешь

Этой эмоции прямо противоположна еще одна, весьма редко сознаваемая. «Обстоятельно разработанной биографии Чехова еще не написано Когда она появится, откроется, может быть, что Антон Павлович был мистик по природе!», — с сильным нажимом в споре с «чеховедами вроде Балухатого или Нусинова» писал в статье так и названной «Мистицизм Чехова» (1970) эмигрантский историк Н. И. Ульянов [3, 87]. Образцами чеховского мистицизма наряду с «Черным монахом», «Чайкой» и «Архиереем» служили для Ульянова «Драма на охоте», «Шампанское», «Страх».

Чехов-мистик — явное преувеличение. Но *таинственное как тема*, несомненно, привлекает Антошу Чехонте в более чистых формах, чем его позднейшего родственника. В «Черном монахе» раздвоение героя объективировано и мотивировано («Психиатрический рассказ», — говорил Чехов Щепкиной-Куперник), в «Страхе» доминирующее заглавное чувство — нет.

Чехонте — умелый новеллист, жесткий и трезвый наблюдатель, социальный хирург, весельчак, юморист и сатирик, мистик и лирик... Чехонте — это «драма имени» (М. Сендерович): противоречивые поиски, варианты и пробы, в которых экономическая и культурная зависимость оборачивается творческой свободой «идти куда угодно».

Многообразие псевдонимов можно считать внешним проявлением разнообразных эстетических проб, когда ответственность до конца не осознана, мир открыт и поэтому можно идти куда угодно.

Чехов — разрешение противоречий в форме выбора одного пути, в результате которого относительная экономическая и культурная свобода превращается в осознанную необходимость, страшную ответственность, тяжкий долг.

Чехонте — образ бесшабашного разнообразия, литературного мультикультуризма. Чехов — образец воплощенного совершенства и гармонии,

В обратной перспективе такая эволюция кажется закономерной и единственной. Однако она не была таковой в восьмидесятые годы.

Когда-то в статье «О природе слова» (1922–1923) О. Мандельштам выступил пристрастным и страстным критиком теории прогресса — в применении как к искусству вообще («Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества»), так и к творчеству конкретного автора («Даже к форме и манере отдельных писателей неприменима эта бессмысленная теория улучшения, — здесь каждое приобретение сопровождается утратой. Где у Толстого, усвоившего в «Анне Карениной» психологическую мощь и конструктивность флюберовского романа, звериное чутье и физиологическая интуиция «Войны и мира»? Где у автора «Войны и мира» прозрачность формы, «кларизм» «Детства» и «Отрочества»? Автор «Бориса Годунова», если бы и хотел, не мог повторить лицейских стихов, совершенно как теперь никто не напишет державинской оды»). «Подобно тому, как существуют две геометрии — Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна — говорящая только о приобретениях, другая — только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же» — заключает поэт [2, 174–175]. И оказывается прав в отношении к нелюбимому им, как и другими акмеистами писателю.

Чехов не раз пытается вернуться к собственным лицейским опытам в духе и жанре Чехонте — в незавершенном монтаже «Из записной книжки Ивана Иваныча», использующем полностью или во фрагментах 17 ранних текстов (10, 235–248), в желании сочинить еще один «водевиль хороший», в том мистическом сюжете, который сохранился в пересказах близких людей.

«В последний год жизни у Антона Павловича была мысль написать пьесу. Она была еще неясна, но он говорил мне, что герой пьесы — ученый, любит женщину, которая или не любит его, или изменяет ему, и вот этот ученый уезжает на Дальний Север. Третий акт ему представлялся именно так: стоит пароход, затертый льдами, северное сияние, ученый одиноко стоит на палубе, тишина, покой и величие ночи, и вот на фоне северного сияния он видит: проносится тень любимой женщины» (О. Л. Книппер-Чехова) [4, 701].

«Сам он мечтал о новой пьесе совершенно нового для него направления. Действительно, сюжет задуманной им пьесы был как будто бы не чеховский. Судите сами: два друга, оба молодые, любят одну и ту же женщину. Общая любовь и ревность создают сложные взаимоотношения. Кончается тем, что оба они уезжают в экспедицию на Северный полюс. Декорация последнего действия изображает громадный корабль, затертый в льдах. В финале пьесы оба приятеля видят белый призрак, скользящий по снегу. Очевидно, это тень или душа скончавшейся далеко на родине любимой женщины» (К. С. Станиславский) [4, 415].

Однако все это осталось на уровне намерений и разговоров. Некоторые принципы автора первой пьесы и «Смерти чиновника» были усвоены автором «Чайки» и «Человека в футляре». Но Чехонте как самостоятельный художник прошел и ушел, был навсегда утрачен Чеховым, как был утрачен поздним Толстым кларизм автобиографической трилогии

Мы же и сегодня по привычке пишем историю в «прогрессивном» ключе. Даже предварительная смена оптики показывает, что Чехонте не полностью помещается в Чехове. Это близкие родственники, но все же разные писатели.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М. : Худож. лит., 1988. — 719 с.
2. Мандельштам О. Сочинения : в 2 т. Т. 2. Проза / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; Коммент. П. Нерлера. М. : Худож. лит., 1990. — 464 с.
3. Ульянов Н. И. Мистицизм Чехова // Русская литература. 1991. № 2. С. 121–130.
4. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М. : Худож. лит., 1960. — 833 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

### **Васильева Ирина Эдуардовна**

Санкт-Петербургский государственный университет  
Доцент кафедры истории русской литературы  
Кандидат филологических наук  
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
Тел.: 8 (812) 328 94 87; e-mail: i.vasileva@spbu.ru

### **Vasilyeva, Irina**

PhD, Associate Professor of Russian Literature, St. Petersburg State University  
St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia

### **Ильюхина Татьяна Юрьевна**

Санкт-Петербургский государственный университет  
Доцент кафедры истории русской литературы  
Кандидат филологических наук  
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
Тел.: 8 (812) 328 94 87; e-mail: tilyukhina@yandex.ru

### **Ilyukhina, Tatiana**

PhD, Associate Professor of Russian Literature, St. Petersburg State University  
St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia

### **Оверина Ксения Сергеевна**

Санкт-Петербургский государственный университет  
Старший преподаватель кафедры истории русской литературы  
Кандидат филологических наук  
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
Тел.: +7 812 328 94 87; e-mail: ladymdivine@yandex.ru

### **Overina, Xenia**

PhD, Senior Lecture of Russian Literature, St. Petersburg State University  
St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia

### **Овчарская Ольга Владимировна**

Кандидат филологических наук  
194361, Санкт-Петербург, п. Левашово, ул. Коммуны 56.  
Тел.: 8 (921) 634 07 29; e-mail: ov4arskayaolga@mail.ru

### **Ovcharskaia, Olga, PhD**

Kommuni 65, Levashovo, St. Petersburg, 194361, Russia

### **Степанов Андрей Дмитриевич**

Санкт-Петербургский государственный университет  
Профессор кафедры истории русской литературы  
Доктор филологических наук  
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
Тел.: +7 812 328 94 87; e-mail: pp299888@gmail.com

### **Stepanov, Andrei**

PhD, Professor of Russian Literature, St. Petersburg State University  
St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg,  
199034, Russia

### **Степанова Алла Сергеевна**

Кандидат филологических наук, заведующая отделом классической  
литературы  
Издательская группа «Азбука-Аттикус», Российская Федерация,  
191123, Санкт-Петербург, Воскресенская наб., 12  
Тел. +7 812 394 5528; e-mail: allastepanova@yandex.ru

### **Stepanova Alla**

PhD; Head Dept. of Claasical Literature  
Azbooka-Atticus Publishing Group, 12, Voskresenskja emb., St.  
Petersburg, 191123, Russian Federation

### **Сухих Игорь Николаевич**

Санкт-Петербургский государственный университет  
Профессор кафедры истории русской литературы  
Доктор филологических наук  
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
Тел.: +7 812 328 94 87; e-mail: igrolit50@mail.ru

### **Sukhikh, Igor**

PhD, Professor of Russian Literature, St. Petersburg State University  
St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg,  
199034, Russia

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие. А. Д. Степанов</i> .....	3
<b>I. Ранний Чехов: черты писательской индивидуальности.</b> <i>И. Н. Сухих</i> .....	6
<b>II. Жанровая система раннего Чехова. И. Н. Сухих</b> .....	18
<b>III. Речевые жанры раннего Чехова. А. Д. Степанов</b> .....	47
<b>IV. А.П. Чехов и «малая пресса»: повествование, коммуникация, читатель. К. С. Оверина</b> .....	70
<b>V. А. П. Чехов и н. А. Лейкин: сходство, подчеркивающее различие. О. В. Овчарская</b> .....	95
<b>VI. К вопросу о пародии в раннем творчестве А. П. Чехова.</b> <i>А. С. Степанова</i> .....	109
<b>VII. Фигура чиновника у раннего Чехова. Т. Ю. Ильюхина</b> .....	118
<b>VIII. Поиск законов творчества молодым Чеховым.</b> <i>Т. Ю. Ильюхина</i> .....	125
<b>IX. Сборник «В сумерках»: авторский проект «серьезной» прозы. И. Э. Васильева</b> .....	132
<b>X. Вместо заключения: Антоша Чехонте: взгляд из XXI века. И. Н. Сухих</b> .....	181
<b>Сведения об авторах</b> .....	188

# CONTENTS

<i>Preface. A. D. Stepanov</i> .....	3
I. <b>Early Chekhov: Features of Writer’s Individuality.</b> <i>Igor Sukhikh</i> .....	6
II. <b>System of Young Chekhov’s Genres.</b> <i>Igor Sukhikh</i> .....	18
III. <b>Speech Genres in Early Chekhov Works.</b> <i>A. D. Stepanov</i> .....	47
IV. <b>Anton Chekhov and the “Small Press”: Narration, Communication, Reader.</b> <i>Xenia Overina</i> .....	70
V. <b>Anton Chekhov and Nikolai Leikin: Similarity, which is Highlighting Difference.</b> <i>Olga Ovcharskaya</i> .....	95
VI. <b>On the Question of Parody in Chekov’s Early Writings.</b> <i>Alla Stepanova</i> .....	109
VII. <b>The Figure of the Civil Servant in Early Chekhov’s Works.</b> <i>Tatiana Ilyukhina</i> .....	118
VIII. <b>Young Chekhov’s Quest for the Laws of Creativity.</b> <i>Tatiana Ilyukhina</i> .....	125
IX. <b>The Collection of Short Stories “In Dusk”: Authorial Project of a “Serious” Prose.</b> <i>Irina Vasilyeva</i> .....	132
X. <b>Instead of Conclusion. Antosha Chekhonte: the View from 21st Century.</b> <i>Igor Sukhikh</i> .....	181
<i>About authors</i> .....	188

**И. Э. Васильева, Т. Ю. Ильюхина,  
К. С. Оверина, О. В. Овчарская,  
А. Д. Степанов, А. С. Степанова, И. Н. Сухих**

---

**РАННИЙ ЧЕХОВ:  
ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ**

*Коллективная монография*

Под ред. А. Д. Степанова

*Текст настоящего издания  
публикуется в авторской редакции*

Оригинал-макет: *В. В. Котов*

Дизайн обложки: ????????????

Возрастное ограничение

**12+**

---

Подписано в печать 21.02.2019. Формат 60 × 90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 12.0

Тираж 300 экз. Заказ № ??

Отпечатано в типографии  
издательства «Нестор-История»  
Тел. (812) 235-15-86