

Введение

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

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

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

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

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

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

Двуаспектность художественной системы определяет двоякий характер членения.

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

¹ *Wissenmann H.* Struktur und Ideenhalt von Gogol's «Mantel» // Stil und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Int. Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen. Heidelberg, 1959. S. 389.

² *Poetics. Poetyka. Поэтика.* Warszawa: PWN, 1961. Str. 47. Ср. членение произведения на слои в книге Р. Ингардена «Исследования по эстетике» (М., 1962).

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

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

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

Таким — вторым — членением является выделение повествовательного уровня.

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

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

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

Читатель художественного произведения интуитивно ощущает, что и в сюжете, и в манере изложения автора, и в изображении героев есть нечто общее, какое-то внутреннее единство. Другими словами, в построении разных уровней ощущается какой-то единый принцип. Это явление носит название изоморфизма¹.

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

В описании художественной системы можно идти двумя путями: 1) от уровня «низшего», предметного, — подымаясь к уровню идей; 2) напро-

¹ Впервые идею изоморфизма разных элементов художественного произведения высказал В. Б. Шкловский, отмечавший «связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (*Шкловский В. О теории прозы*. М.: Федерация, 1929).

тив, от уровня идей — спускаясь к сюжету, предметному миру.

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

Этим путем идет всякий читатель. Первые впечатления от манеры автора, его художественного видения создает именно самый строй повествования — то, как ведется рассказ, как изображает писатель вещи. И лишь по мере дальнейшего чтения на эти впечатления накладываются художественные смыслы, рожденные сюжетным построением.

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

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

Другие уровни — предметный, сюжетно-фабульный — такой строгой формализации уже не допускают; на уровне идей она невозможна принципиально. Ч. Моррис считал, что в научном рассуждении нельзя использовать такие нестрогие понятия, как «идея»¹. Но, встав на эту

¹ *Morris Ch. Signs, language and behaviour.* N. Y.: G. Brasiler, 1955. P. 27—31.

точку зрения, пришлось бы ограничиться описанием лишь «низших» уровней художественного текста, отказавшись от анализа «верхних», не поддающихся формализации, но доступных, однако же, другим способам исследования.

Итак, первым рассматривается повествовательный уровень художественной системы (часть первая книги, гл. I—III).

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

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

Структура повествования обусловлена общими законами прозаической речи.

Главная особенность прозаической речи — «возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю»¹. В собственно повествовании, то есть

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. М., 1963. С. 267.

в текст прозаического произведения без прямой речи, внешне прикрепленный к одному лицу (повествователю, или рассказчику), свободно включаются слова, принадлежащие другим лицам и имеющие поэтому чуждую социально-речевую и стилистическую окраску или содержащие иную оценку предмета высказывания.

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

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

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

Все выводы настоящей работы основывались исключительно на анализе самой чеховской художественной системы. Теоретические высказывания Чехова о своей повествовательной манере, способах построения сюжета, принципах воплощения идеи и т. п. привлекались в минимальной степени. Как точно было сказано, «стороннее свидетельство автора, выходящее за пределы произведения, может иметь только наводящее значение и для своего признания требует проверки <...> средствами имманентного анализа. Кроме того, такие сторонние замечания и указания никогда не простираются на все детали произве-

дения»¹. Высказывания художника могут играть роль лишь дополнительного аргумента, некоего подтверждения результатов, добытых исследованием собственно литературных текстов, и в этом смысле они стоят в одном ряду с другими вне-текстовыми категориями — фактами биографии автора, историей создания произведения, черновыми вариантами и проч.

Когда материал давал такую возможность, применялись статистические подсчеты. Так, именно введение статистического аппарата позволило уточнить хронологические границы второго периода в эволюции чеховского повествования, предложенные нами в ранее опубликованных работах².

¹ Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Ученые записки Саратовского ун-та. 1923. Т. I. Вып. 3. С. 57.

² См.: Чудаков А. П. Об эволюции стиля прозы Чехова // Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы. Изд. МГУ, 1961. С. 102–104; *его же*. Об эволюции стиля Чехова // Славянская филология. Вып. 5. К V Международному съезду славистов в Софии. Изд. МГУ 1963. С. 310–331.

Часть первая

СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ

Глава I

СУБЪЕКТИВНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ (Ранний Чехов)

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

У. Теккерей

1

При описании структуры повествования раннего Чехова была составлена сетка-вопросник, которая накладывалась на тексты всех исследуемых произведений. Сначала индуктивным путем

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

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

Вопросы сетки суть следующие:

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

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

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

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

Результаты обследования по названной программе затем регистрировались: по каждому году подсчитывалось число произведений, давших положительные и отрицательные ответы на каждый из вопросов сетки. Все выводы данной работы, касающиеся развития повествования в прозе Чехова до 1894 года, основываются исключительно на статистических подсчетах¹. Для наглядности результаты подсчетов даются в процентном выражении и сводятся в таблицу (по годам).

2

Описанию подверглось повествование всех прозаических художественных произведений А. П. Чехова 1880—1887 годов, за исключением: а) подписей к рисункам, комических объявлений, шуточных реклам, календарей, анекдотов (не развернутых в рассказ) и вообще разного рода «мелочишек»; б) произведений, состоящих из телеграмм, счетов, отношений, записок; в) рассказов в форме дневниковых записей и писем (если последние не являются разновидностью формы *Icherzählung*); г) пародий; д) различных «правил» — «масляничных», «для желающих жениться»; «мыслей» людей разных профес-

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

сий, исторических и псевдоисторических лиц; е) юмористических «библиографий» и «словарей», «филологических заметок» — о марте, об апреле и т. д.; вопросов и ответов, задач и т. п.

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

Рассмотрению подверглись все остальные художественные прозаические произведения 1880—1887 годов — повести, рассказы, сценки, то есть жанры, которые, развиваясь, привели к образованию рассказа Чехова и чеховского повествовательного стиля как особенного явления русского искусства конца XIX — начала XX века.

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

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

рассказчик в событиях или является только сторонним наблюдателем, значения не имеет.)

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

<...> дверь, наконец, отворилась, и в комнату вошла дама лет сорока, высокая, плотная, рассыпчатая, в шелковом голубом платье и в вязаных митенках на пухлых, красных руках. На ее краснощеком, весноватом лице было написано столько тупой важности, что я сразу объяснил себе антипатию Докукина» («Последняя моги-канша». — «Петербургская газета», 1885, 6 мая, № 122).

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

К рассказам в 3-м лице относятся все остальные.

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

Изложение в них ведется не персонифицированным рассказчиком, а условным повествовате-

лем, который не превращен в реальное лицо и не входит в мир произведения.

«Ногтев — юноша лет 24-х, брюнет, со страстными грузинскими глазами, с красивыми усиками и с бледными щеками. Он ничего никогда не пишет, но он художник <...> Малый добрый, но глупый, как гусь <...> Он несмело пожал Лелю руку, несмело сел и, севши, начал пожирать Лелю своими большими глазами... <...>. Знакомство затянулось гордиевым узлом: связалось до невозможности развязать. Недели через четыре был опять бал. (Зри начало.)» («Скверная история». — «Свет и тени», 1882, № 179).

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

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

Каждая из трех групп разнится от других своими жанрово-стилистическими особенностями, а также характером и темпом изменений, про-

исходящих в чеховском повествовании 1880—1887 годов, и поэтому рассматривается далее отдельно¹.

¹ Все тексты Чехова в первой части (гл. I—III) настоящей работы описывались по первой их публикации — понятно, что рассказы, исправленные автором позже, не могут дать верного представления о стиле раннего Чехова. Но, даже обращаясь к тем рассказам, которые автор более не редактировал, нельзя использовать позднейшие перепечатки — научного издания сочинений Чехова пока нет, а в Полном собрании сочинений и писем в 20 томах, изданном Гослитиздатом в 1944—1951 гг., многие из таких рассказов перепечатаны с большими искажениями; так, например, только из произведений 1883 г. выпущены слова, искажены грамматические формы, пропущены или вставлены целые фразы в рассказах «Коллекция», «Женщина без предрассудков», «Двое в одном», «В Рождественскую ночь», «Раз в год», «Ряженные», «Исповедь», «Лист», «Дурак», «Справка». По этому изданию цитируются только письма Чехова. Источник указывается при первом упоминании произведения. Везде, где это удалось, рассказы датировались не по году их публикации, как это принято в изданиях Чехова, а по году написания (например, «Речь и ремешок», «Кривое зеркало» — 1882-й, «Без заглавия» — 1887-й, «Жена» — 1891-й, «По делам службы» — 1898-й и др.). Во второй части работы (гл. IV—VI), где поэтика Чехова рассматривается не в эволюционном плане, надобность в привлечении первопечатных вариантов отпала, и тексты даются в последней авторской редакции — по Собранию сочинений Чехова в издании А. Ф. Маркса (СПб., 1899—1901), за исключением случаев, специально оговоренных. Орфография и пунктуация в текстах дается по нормам, принятым в академических изданиях классиков.

3

Из известных нам произведений Чехова 1880 года сетка была предложена пяти рассказам: «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», «Папаша», «За яблочки», «Перед свадьбой», «Жены артистов»¹. Все эти произведения относятся к группе рассказов в 3-м лице.

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

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

Как видно из таблицы, субъективные оценки повествователя входят в повествование 100% (5)² рассказов во всех своих видах — и в качестве раз-

¹ Рассказ «Жены артистов» во всех изданиях датировался по «Альманаху Будильника» 1881 годом. Ранняя публикация его в газете «Минута» (1880, № 7) обнаружена М. Л. Семановой.

² Цифра в скобках в таблице обозначает число произведений.

вернутых высказываний (1-й пункт сетки — вертикальная графа таблицы под цифрой 1), и в виде отдельных слов (2-й пункт — 2-я вертикаль таблицы), и в виде обращений к читателю, комментариев к событиям (3-я вертикаль).

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

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

«Пробило 12 часов дня, и майор Щелколов, обладатель тысячи десятин земли и молоденькой жены, высунул свою плешивую голову из-под ситцевого одеяла и громко выругался. *Кто теперь не ругается?*¹ <...> Майор зарычал, простер вверх длани, потряс в воздухе плетью, и в лодке... *O tempora, o mores!* поднялась страшная возня» («За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь». — «Стрекоза», 1880, № 19).

«Наступила осень, а с нею наступил и великий свадебный сезон. Прекрасная половина рода человеческого стоит уже настороже. Мужчинки то и дело попадают в роковые сети. *О, эти мне еще сети! Lasciate ogni speranza! все, попадающие в эти сети! Несчастный народ мы, муж-*

¹ Здесь и далее в чеховских текстах и других цитатах курсивом выделяются наши подчеркивания. — Ал. Ч.

чины! <...> Впрочем, не для всех и мужчин осень смутное время. Иной мужчинка <...> благодаря одному лишь удачному маневру на водах или на суше <...> получает вместе с супругою во владение вечное лето. (*Что может быть теплее, судари мои, хорошего приданого?*) Как бы то ни было, а осень мне очень нравится».

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

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

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

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

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

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

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

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

«Такие-то дела, читательницы!

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

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

Активная позиция повествователя была чрезвычайно характерна для рассказов юмористических журналов 80-х годов. (Особое место занимал Н. Лейкин и его школа — представители «объективной манеры».) Восклицания, вопросы, разного рода обращения к читателю, самохарак-

теристики рассказчика, многочисленные болтливые перебивы повествования — общая черта повествовательной манеры литераторов самых различных стилистических ориентаций.

«Милая головка Людмилы Васильевны опустилась на грудь, и две крупные слезинки повисли на ее длинных шелковых ресницах — и это на вторую неделю супружества. О, мужчины! О порождение крокодила! Это я, впрочем, от себя бранюсь, а Людмила Васильевна не бранилась» (В. К. «Бракоразводное дело». — «Стрекоза», 1878, № 24).

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

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

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

«Быть может, вам, мои прелестные читательницы, покажется это выражение слишком вульгарным или даже, чего доброго, дерзким, и потому я спешу оговориться. Это сравнение не принадлежит мне, я заимствовал его у Гейне, который, как

это доподлинно известно, был верный поклонник культа женщины и, следовательно, никак не мог сказать что-либо обидного для прекрасного пола» (*Веди* <Е. А. Вернер>. «Любочка». — «Московский листок», 1882, № 157).

4

Из семи произведений 1881 года¹ три относятся к сценкам («Суд», «И то и се» — две сценки под одним заглавием), одно — к рассказам от 1-го лица («В вагоне») и три — к рассказам в 3-м лице: «Двадцать девятое июня» («Петров день»), «Салон де варьете», «Грешник из Толедо».

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

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

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

¹ Всего в 1881 г. написано 11 художественных произведений. Из анализа по сетке исключены юморески, не относящиеся к жанру рассказа, — «Темпераменты», «Контора объявлений Антоши Ч.», «Свадебный сезон».

2. «И глупый Спаланцо отравил свою бедную жену...» («Грешник из Толедо». — «Зритель», 1881, № 26).

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

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

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

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

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

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

Несколько меньше стало в них развернутых рассуждений повествователя (см. в таблице на

с. 24 вертикаль под цифрой 1). Но в целом его высказывания — в виде наблюдений, афоризмов, серьезных и юмористических, очень часто эмоционально окрашенных, — по-прежнему один из важнейших ингредиентов повествования.

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

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

**Результаты обследования текстов Чехова
по сетке-вопроснику**

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

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

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

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

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

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

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

Такому повествователю в произведениях этих лет предоставлена важная роль. Он дает прямые характеристики героям, а нередко даже формулирует основную мысль произведения.

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

«Но грянул гром — и слетел сон с голубых глаз с льяными ресницами...

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

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

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

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

«Между Понтом Эвксинским и Соловками, под соответственным градусом долготы и широты, на своем черноземе с давних пор обитает помещичек Трифон Семенович. Фамилия Трифона Семеновича длинна, как слово “естествоиспытатель”,

и происходит от очень звучного латинского слова, обозначающего единую из многочисленных человеческих добродетелей. <...> Говоря откровенно, Трифон Семенович порядочная таки скотина» («За яблочки»).

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

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

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

«Ожидание выпивки самое тяжелое из ожиданий. Лучше пять часов прождать на морозе поезда, чем пять минут ожидать выпивки» («Мошеники поневоле». — «Зритель», 1883, № 1)¹.

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

Экспрессивные формы речи, принадлежащие активному повествователю, — не единственная субъективная струя в повествовании 1882 года. В нем обнаруживаются оценки и эмоции, исходящие от самих персонажей.

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

«А как хороша Кубань! Если верить письмам дяди Петра, то какое чудное приволье на Кубанских степях! И жизнь там шире, и лето длиннее, и народ удалее... На первых порах они, Степан и Марья,

¹ Рассказ написан в 1882 г.: цензурное разрешение на первый номер «Зрителя» за 1883 г. датировано 31 декабря 1882 г.

в работниках будут жить, а потом и свою земельку заведут» («Барыня». — «Москва», 1882, № 31).

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

Из жанра сценки в 1882 году известно три произведения: «Сельские эскулапы», «Неудачный визит», «Забыл!». Повествование в них отличается от повествования и рассказов, и сенок предшествующего года. В нем, например, совсем нет обращений к читателю и развернутых характеристик повествователя. Но в 1881—1882 годах рассказов-сенок еще слишком мало, чтобы сделать решительные выводы о структурных качествах их повествования.

К 1882 году относится первый опыт правки Чеховым текстов своих прежних произведений (для сборника «Шалость»¹).

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

Самые существенные изменения, вносимые в авторскую речь, состояли в исключении из нее

¹ Из этого не вышедшего в свет сборника сохранилось два комплекта сброшюрованных листов (экземпляр Дома-музея Чехова в Москве — 112 с., экземпляр Государственного литературного музея — 96 с). О дате выхода и названии сборника см.: Громов М. П. Антон Чехов: первая публикация, первая книга // Прометей. Т. П. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 176—178.

восклицаний, афоризмов, развернутых отступлений и размышлений повествователя. Так, из рассказов, вошедших в сборник, были исключены следующие фразы:

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

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

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

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

В рассказе «Перед свадьбой» было выброшено подобного же типа большое вступление: «Наступила осень, а вместе с нею наступил...» — и далее до слов «прошу внимать» (см. эту цитату на стр. 22).

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

5

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

В отдельных жанрах эти процессы проходили с разной интенсивностью.

В рассказах в 3-м лице в 1883 году сильно уменьшается (до 67% — против 87 в предыду-

щем году и 100 в 1881 году) количество развернутых высказываний, выражающих эмоции повествователя, афоризмов — комических и вполне серьезных (см. первый пункт таблицы).

Самые существенные изменения произошли в третьем пункте сетки — вмешательство повествователя в фабулу отмечено только в 48% рассказов.

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

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

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

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

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

оно неотделимо от самой композиционной установки.

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

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

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

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

«Все утонуло в сплошном непроницаемом мраке. Глядишь, глядишь и ничего не видишь, точно тебе глаза выкололи... Дождь жарит, как из ведра... Грязь страшная...» («Темною ночью». — «Осколки», 1883, № 4).

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

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

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

«В один прекрасный вечер не менее прекрасный эскутор Иван Дмитрич Червяков сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на “Корневильские колокола”. Он глядел и чувствовал себя на верху блаженства, но вдруг... В рассказах часто встречается это “но вдруг”. Авторы правы: жизнь так полна внезапностей! Но вдруг лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось... он отвел от глаз бинокль, нагнулся и... апчхи!!! Чхнул, как видите. Чхать никому и нигде не возбраняется. Чхают и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже тайные советники. Все чхают» («Смерть чиновника». Случай. — «Осколки», 1883, № 27).

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

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

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

Именно в рассказах с таким повествователем («Цветы запоздалые», «Живой товар», «Барон», «В Рождественскую ночь») Чехов в 1881—1883 годах отдал наибольшую дань традиции, использовал приемы, им же самим постоянно в эти годы пародируемые. «Автор, очевидно, усиливался быть патетичным, — писал о рассказе “В Рождественскую ночь” современный критик, — но результатом его усилий явилось только нечто вроде пародии на крик Тамары в лермонтовском “Демоне”. Мелодрама заканчивается, как и быть надлежит, катастрофой и метаморфозой: постылый муж добровольно идет на смерть, а в сердце жены, пораженной его великодушием, ненависть

внезапно уступает место любви»¹. Другой критик, высоко оценивший рассказ в целом, тоже, однако, считал, что «рассказ этот по замыслу совершенно невероятен. <...> Поступок мужа <...> вышел чересчур героичен»². Более поздний критик считал даже, что в «Цветах запоздалых» Чехов «отдал дань <...> чистой воды сентиментализму»³.

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

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

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

¹ *Арсеньев К.* Беллетристы последнего времени // Вестник Европы, 1887. Кн. 12. С. 769. Элементы мелодраматизма в повестях и больших рассказах Чехова начала 80-х гг. неоднократно отмечались в литературе. Из более поздних работ см.: *Канник Е.* Ранние повести Чехова // Anton Cechov. 1880—1960. Some essays. Leiden: E. J. Brill, 1960. P. 7; *Александров Б. И.* О жанрах чеховской прозы 80-х годов // О творчестве русских писателей XIX века. Горьковский гос. пед. ин-т. Горький, 1961. С. 22.

² *Ладожский Н.* <Петерсен В. К.> Критические наброски. Обещающее дарование // СПб. ведомости. 1886. 20 июня. № 167.

³ *Орловский Н.* Забытые рассказы Антоши Чехонте // Северное сияние. 1909. № 4. С. 24.

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

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

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

Насколько отчетлива была эта маска даже в «мелочах», написанных после 1883 года, можно увидеть из одного неосуществленного замысла Чехова. При подготовке Собрания сочинений в 1900-х годах Чехов свел воедино более полутора десятков мелких юморесок 1883—1886 годов: «О женщинах», «Майонез», «Краткая анатомия человека», «Жизнь прекрасна», «Грач», «Репка», «Статистика», «Новейший письменник», «О бренности», «Плоды долгих размышлений», «Несколько мыслей о ду-

ше», «Самообольщение», «Сказка», «Донесение», «Предписание», «Затмение луны», «Письмо к репортеру». Этому новому произведению было дано заглавие «Из записной книжки Ивана Ивановича (Мысли и заметки)», — то есть маска была такой отчетливой и явной, что Чехов счел возможным приписать «авторство» этих рассказов некоему «реальному» лицу — Ивану Ивановичу¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

Белокурая головка склонилась на грудь Пети. <...>

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

Молодой человек в последний раз поцеловал Варю и вышел из вагона. Он стал у окна и вынул из кармана платок, чтобы начать махать.

Варя впилась в его лицо своими мокрыми глазами <...>

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

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

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

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

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

«Пробило двенадцать. Федор Степаныч накинул на себя шубу и вышел во двор. Его охватило сыростью ночи... Дул сырой, холодный ветер, с темного неба моросил мелкий дождь. Федор Степаныч перешагнул через полуразрушенный забор и тихо пошел вдоль по улице».

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

Вскоре положение меняется. Повествование теряет свою бессубъективность.

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

Повествование все больше насыщается оценками и эмоциями. Но субъективность эта — другого характера, чем та, которую мы находим в большинстве рассказов и повестей 1880—1883 годов. Изменился сам субъект, которому принадлежат эти эмоции. Это уже не повествователь, но персонаж.

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

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

«У нее должны быть: барон Трамб с сыном, князь Халахадзе, камергер Бурластов, кузен генерал Битков и многие другие... человек два-

дцать! <...> А она знает, как держать себя при этих господах! Неприступность, величавость и воспитанность будут сквозить во всех ее движениях... Приедут, между прочим, купцы Хтулкин и Переулков: для этих господ положены в передней лист бумаги и перо. “Каждый сверчок знай свой шесток”. Пусть распишутся и уйдут...

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

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

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

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

6

В повествовании 1884 года с еще большей интенсивностью продолжается процесс, наметившийся в 1882—1883 годах: оно продолжает

освобождаться от прямых вмешательств рассказчика.

Резко сократилось во всех жанрах число выступлений повествователя с рассуждениями и высказываниями эмоционального порядка (первый пункт таблицы) — с 67—19—77% в 1883 году до 15—16—50% в 1884 году.

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

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

элементов («Идеальный экзамен», «Наивный леший»). Напомним, что среди сценок этих — такие шедевры жанра, как «Хирургия», «Хамелеон», «Водевиль».

Присутствие личного тона повествователя в рассказах-сценках этого периода отмечалось в литературе — весьма немногочисленной, — посвященной стилю отдельных произведений раннего Чехова. Иронический тон «автора» (повествователя) в рассказе-сценке 1884 года «Хамелеон» отмечал Л. Б. Перльмуттер. «У Чехова мы видим и иронический показ быта, им изображаемого, через использование “церковно-славянизмов” и “канцеляризов”. “Высокая” книжная лексика в соединении с бытовой производит комическое впечатление»¹. Л. Б. Перльмуттер находит в рассказе и «лирическую струю эмоциональной психологизирующей лексики»². Правда, все это почему-то не мешает автору считать, что в «Хамелеоне» «личный тон автора-рассказчика полностью устранен»³. Позже подобные утверждения о полной объективности Чехова, включая и раннего, стали традиционными.

¹ *Перльмуттер Л. Б.* Язык и стиль рассказа «Хамелеон» как типичного образца раннего творчества Чехова // Литературная учеба. 1935. № 4. С. 74.

² Там же. С. 76.

³ Там же. С. 80.

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

7

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

Особенно отчетливо это видно в рассказах в 3-м лице. Но в неменьшей мере это относится и к рассказу-сценке. Повествование в 34 сценках из 40, написанных в этом году (80%), совсем не содержит субъективных оценок рассказчика — ни в какой их форме. В 1883—1884 годах высшие художественные достижения Чехова — сценки с субъективным повествованием («Смерть чиновника», «Радость», «Хамелеон»). А в 1885 году все лучшие вещи, такие как «Унтер Пришибеев», «Кулачье гнездо», «Свистуны», «Злоумышленник», «Лошадиная фамилия», «Дорогая собака»,

«Живая хронология», построены уже на нейтральном повествовании.

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

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

«Видали ли вы когда-нибудь, как навьючивают ослов? Обыкновенно на бедного осла валят все, что вздумается, не стесняясь ни количеством, ни громоздкостью: кухонный скарб, мебель, кровати, бочки, мешки с грудными младенцами... так что навьюченный азинус представляет из себя громадный, бесформенный ком, из которого еле видны кончики ослиных копыт. Нечто подобное представлял из себя и прокурор Хламовского окружного суда Алексей Тимофеевич Балбинский... <...> Узелки с провизией, картонки, жестянки, чемоданчики, бутыль с чем-то, женская тальма и... черт знает, чего только на нем не было!»

Ср.: «В Вержболове Фляжкин, гуляя рано утром по платформе, увидел в окне одного из вагонов III класса сонную физиономию Балбинского. <...> В Кенигсберге же он совсем преобразился.

Вбежав утром в вагон к Фляжкину, он повалился на диван и залился счастливым смехом. <...> Приятели вышли из вагона и зашагали по платформе. Прокурор шагал и каждый свой вздох сопровождал восклицаниями...» («Стража под стражей». — «Петербургская газета», 1885, № 163).

В основу построения повествования теперь кладутся иные начала.

8

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

Второй важнейшей характеристикой повествовательного уровня является *пространственная* организация повествования, то есть способ расположения художественных предметов в изображенном пространстве относительно лица, ведущего нить рассказа (рассказчика, или повествователя).

Речь идет, таким образом, не о словесной, а об «оптической» позиции¹ повествователя, его точке зрения². Эта позиция, как и словесная, легко

¹ См.: Чудаков А. П. Повествование раннего Чехова // Литературный музей А. П. Чехова: Сб. статей и материалов. Вып. 4. Ростов н/Д, 1967. С. 231—232.

² В терминологическом смысле понятие «точки зрения» встречается уже у А. А. Потебни — см. его замечания о позиции наблюдателя в сербской народной поэзии, у Пушкина, Толстого, о несоблюдении «единства

обнаруживается в тексте. Читая любое описание, мы видим, как оно построено, на каком «наблюдательном пункте» находился описывающий.

Так, повествователь может избрать неподвижную позицию; тогда непосредственному изображению подвергнется только то из внешнего мира, что доступно его наблюдению, а об остальном он может лишь догадываться или сообщать по косвенным данным (находясь у подножия холма, он может только предполагать, что находится за холмом).

Повествователь может последовательно передвигаться, то есть менять позицию обзора, проникать в те точки пространства, которые были ему недоступны в начале рассказывания. Это передвижение может быть мотивировано реально — рассказчик передвигается пешком, в тарантасе, наблюдает окружающее из окна вагона. Наиболее распространенный способ мотивировки ограничения позиции повествователя — солидаризация его с героем. Повествователь видит только то,

и определенности точки зрения» в «Тарасе Бульбе» Гоголя и др. (*Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 10—13). Конкретный анализ позиций повествователя в текстах самого разного типа дан в работах В. В. Виноградова о Достоевском, Гоголе, Пушкине, Толстом. Очень интересные соображения о точке зрения в прозе Гоголя (и в художественной прозе вообще) содержатся в кн.: *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 200–202, 228–229.

что видит его герой. Передвижение рассказчика может быть и никак не мотивировано — изменение позиции наблюдателя читатель должен воспринять как литературную условность.

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

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

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

независимых от реального наблюдателя) усиливают это впечатление.

Иногда пейзаж расширяется до почти географического описания.

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

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

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

2. *Интерьер*. При изображении помещения и находящихся в нем людей повествователь у раннего Чехова также не связывает себя каки-

ми-либо ограничениями и мотивировками. Он свободно перемещается из комнаты в комнату, за пределы помещения вообще.

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

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

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

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

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

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

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

«Барон Артур фон Зайниц — мужчина лет двадцати восьми, не более, но на вид ему за тридцать. Лицо его еще красиво, свежо, но на этом лице, у глаз и в углах рта, вы найдете морщинки, которые встречаются у людей уже поживших и многое перенесших. По прекрасному, смуглому лицу бороздой проехала молодость с ее неудачами, радостями, горем, попойками, развратом. В глазах сытость, скука... <...> Артур редко купается, а поэтому и волосы его и шея грязны и лоснятся на солнце. Одет он небогато и просто...» («Будильник», 1882, № 25).

По ходу описания повествователь делает экскурсии в прошлое; он описывает то, чего не мог бы

увидеть обычный наблюдатель, — например, что к концу цепочки, спрятанному в кармане, «прикреплены не часы», а «ключ и оловянный свисток» и что на брелоке в виде ружья «можно прочесть следующее: “Барону Артуру фон Зайниц. Общество вайстафских и соленогорских охотников”».

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

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

Стрелкова была на вид еще молода, моложе своих лет. <...> Красива она не была, но нравиться могла. Лицо было полное, симпатичное, здоровое, а шея, о которой говорил Семен, и бюст были великолепны. Если бы Семен знал цену красивым ножкам и ручкам, то он, наверное, не умолчал бы и о ножках и ручках помещицы» («Москва», 1882, № 30).

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

Повествователь не прикреплен к какому-то наблюдательному пункту, он свободно движется

в пространстве, изображает окружающее вообще, без ссылки на чье-либо конкретное восприятие. Его координаты в пространстве неопределенны.

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

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

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

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

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

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

Такой повествователь господствует в произведениях 1880—1883 годов. Но постепенно в пространственной сфeре, как и в речевой, активный повествователь начинает сдавать позиции. Воз-

никает рассказ с другой пространственной организацией повествования.

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

Зачатки такого типа описания были уже в произведениях самых первых лет. Например, в рассказе «Месть» внутренность театральной кассы дается с точки зрения одного из героев — комика.

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

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

«Впрочем, в кассе есть один предмет роскоши. Этот предмет валяется под столом вместе с ненужной бумагой, которую не выметают вон только потому, что холодно. Да и веник куда-то запропал...»

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

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

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

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

«Через минуту Стрекачев стоял уже в передней и полною грудью вдыхал густой запах Ylang-Ylang'a и глицеринового мыла <...> На вешалке висело несколько манто, ватерпруфов и один мужской лоснящийся цилиндр. Войдя в залу, поручик увидел то же, что видел он и в прошлом

году: пианино с порванными нотами, вазочку с увядающими цветами, пятно на полу от пролитого ликера... Одна дверь ведет в гостиную, другая в комнатку, где спит или играет в пикет m-me Дуду <...> Если взглянуть в гостиную, то прямо видна дверь, из-за которой выглядывает край кровати с кисейным розовым пологом».

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

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

Далее таким же образом описываются новые действующие лица, времяпрепровождение в «Аркадии» и Крестовском саду, канцелярия, где на другой день встретились поручик и писарь.

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

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

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

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

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

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

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

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

— Ну, будет, моя крошка!

Муж протянул руку назад и обнял теплое тело.

— Тьфу!

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

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

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

В 1883 году было только 5 таких рассказов («Вор», «Кот», «На гвозде», «Справка», «Благодарный»), в 1884 году — 11 (среди них «Не в духе», «С женой поссорился», «Винт», «Репетитор»), в 1885 — 7 («Ворона», «Кухарка женится», «Горе», «Пересолил», «Заблудшие» и др.), в 1886 — 42, в 1887 — 36. В 1887 году число таких рассказов составляет уже большинство (55% общего количества рассказов).

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

9

Пространственная организация повествования — это способ изображения внешнего мира. Но в каждом произведении есть вторая, не ме-

нее, если не более значительная сфера — мир внутренний, то есть чувства, мысли, ощущения героев. Как же изображается в повествовании Чехова 1880—1887 годов этот мир?

В. Г. Короленко писал о чеховской «Агафье», что в этом рассказе «точка зрения помещена *вне психики* главных героев»¹.

Здесь отмечена важнейшая черта в описании психологии — позиция повествователя.

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

«Я знал о слабости прекрасного пола к Савке...»

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

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

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

По отношению же к прочим персонажам, как и сказано у В. Г. Короленко, точка зрения повест-

¹ Письмо к К. К. Сараханову, 24 сентября 1888 г. // Короленко В. Г. Соч. Т. X. М., 1956. С. 100.

вователя «помещена вне психики», то есть он не говорит прямо о том, что ощущает, думает герой, не проникает в его «душу», а изображает его психику со стороны, только во внешних проявлениях, доступных наблюдению¹.

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

«Агафья покосилась на меня и нерешительно села».

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

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

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

Рассказ от 1-го лица — сравнительно простой случай, не предполагающий многих вариантов; сам жанр определяет такое изображение психологии, при котором рассказчик о себе «знает»

¹ В этом смысле изображение психологии может рассматриваться как частный случай пространственной организации повествования — только речь будет идти о позиции повествователя не относительно предметов внешнего мира, но феноменов некоего «внутреннего пространства».

все, а о том, что делается в душе любого другого участника событий, может только догадываться по косвенным данным.

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

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

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

Но когда появляется третий — его чувства и мысли изображаются таким же способом.

В рассказе «В Рождественскую ночь» этим способом изображаются не только мысли и чув-