

А. Д. Степанов

ПРОБЛЕМЫ  
КОММУНИКАЦИИ  
У ЧЕХОВА



STUDIA PHILOLOGICA

STUDIA PHILOLOGICA





*А. Д. Степанов*

---

ПРОБЛЕМЫ  
КОММУНИКАЦИИ  
У ЧЕХОВА



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
МОСКВА 2005



ББК 83.3(2Рос=Рус)  
С 79

Издание осуществлено при поддержке  
университета *Åbo Akademi* (Финляндия)

Степанов А. Д.

С 79 Проблемы коммуникации у Чехова. — М.: Языки славянской культуры, 2005. — 400 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X  
ISBN 5-9551-0052-0

Монография представляет собой попытку применения бахтинской теории речевых жанров к изучению поэтики художественного текста. На материале всего чеховского творчества исследуется специфика функционирования информативных, риторических, императивных, экспрессивных и фатических жанров, в том числе спора, проповеди, просьбы, приказа, жалобы, исповеди и др. Описание особенностей изображения Чеховым речевых жанров сочетается с исследованием стоящих за ними интересубъективных и социальных категорий. Автор демонстрирует имплицитное понимание Чеховым пределов возможностей человеческого языка, самовыражения и понимания другого.

ББК 83.3

*В оформлении переплета использована картина Э. Мунка  
«Комната умирающего» (1895, Национальная галерея Осло)*

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G•E•C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales on this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G•E•C GAD.

ISBN 5-9551-0052-0



© Степанов А. Д., 2005

© Языки славянской культуры, 2005

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Уведомления и благодарности .....	7
Введение .....	9
<i>Глава 1. МЕТОД, МАТЕРИАЛ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ</i> .....	23
1.1. Переосмысляя теорию речевых жанров М. М. Бахтина .....	23
1.2. Теория речевых жанров и литературоведение .....	49
1.3. Смещение / сдвиг жанров и порождающие механизмы чеховского текста. ....	58
<i>Глава 2. ИНФОРМАЦИЯ И РЕФЕРЕНЦИЯ. ИНФОРМАТИВНЫЕ РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ</i> .....	84
2.1. Информация vs. этика .....	86
2.2. Чеховская «семиотика»: старение / стирание знака .	94
2.3. Омонимия знаков. Референциальные иллюзии ...	110
2.4. Информативно-аффективные жанры. Спор. Герой и идея .....	122
2.5. Споры в «Моей жизни»: этика vs. познание .....	144
<i>Глава 3. РИТОРИКА И ПРАВО. АФФЕКТИВНЫЕ РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ</i> .....	155
3.1. Риторика у Чехова .....	157
3.2. «Враги»: мелодрама, риторика, горе .....	167
3.3. Проповедь и право .....	174
3.4. «Дуэль»: проповедь in extremis .....	180

---

<i>Глава 4. ЖЕЛАНИЕ И ВЛАСТЬ.</i>	
ИМПЕРАТИВНЫЕ РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ .....	188
4.1. Просьба: столкновение желаний .....	190
4.2. Приказ и власть .....	210
4.3. Ролевое поведение у Чехова .....	222
4.4. Абсурдная иерархия: равенство неравных .....	233
<i>Глава 5. СОЧУВСТВИЕ И ИСКРЕННОСТЬ.</i>	
ЭКСПРЕССИВНЫЕ РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ .....	243
5.1. Жалоба и сочувствие .....	246
5.2. Исповедь. Обвинение себя и других .....	266
5.3. «Ариадна»: искренность и самооправдание .....	277
<i>Глава 6. КОНТАКТ И УСЛОВИЯ КОММУНИКАЦИИ.</i>	
ФАТИЧЕСКИЕ РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ .....	292
6.1. Парадоксы «общения для общения» .....	296
6.2. Контакт как проблема. Провал коммуникации ....	305
6.3. «На святках»: условия контакта .....	321
6.4. «Архиерей»: за пределами контакта и отчуждения .	335
Заключение .....	360
Указатель произведений А. П. Чехова .....	369
Указатель имен .....	375
Список цитируемой литературы .....	380
Summary .....	391

## УВЕДОМЛЕНИЯ И БЛАГОДАРНОСТИ

Небольшая часть текста книги публиковалась в виде отдельных статей автора:

«Случай из практики» — рассказ открытия или рассказ прозрения? // Чеховские дни в Ялте. Чехов в меняющемся мире. М.: Наука, 1993. С. 107—114.

Лев Шестов о Чехове // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 75—80.

Риторика у Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 72—79.

Проблемы коммуникации у Чехова // Молодые исследователи Чехова. / Отв. ред. В. Б. Катаев. М.: МГУ, 1998. Вып. 3. С. 10—15.

«Иванов»: мир без альтернативы // Чеховский сборник. / Отв. ред. А. П. Чудаков. М.: ИМЛИ им. Горького, 1999. С. 57—70.

Проблемы коммуникации у Чехова // 1999 AATSEEL Annual Meeting. Chicago, 1999. P. 125—127.

Психология мелодрамы // Драма и театр. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. Вып. 2. С. 38—51.

Речевые жанры у Чехова: постановка вопроса // Korean Journal of Russian Language and Literature. 2001. № 13—2. P. 399—418. (Title in Korean and English).

Антон Чехов как зеркало русской критики // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 976—1007.

Парадоксы власти у Чехова // Materials of the Korean Association of Russian Studies Annual Conference. Seoul: Yonsey University press. 2002. P. 1—15. (Title in Korean).

Рассказ А. П. Чехова «Архиерей»: сопротивление интерпретации // Scando-Slavica. Tomus 48. 2002. С. 25—44.

Все они были существенно переработаны для настоящего издания.

Книга была написана и опубликована при финансовой поддержке университета Åbo Akademi (Турку, Финляндия). Я благодарен профессору Барбаре Лённквист за постоянную заботу и советы. Я благодарю также коллег, прочитавших книгу в рукописи и сделавших ценные замечания: А. О. Панича, Н. Е. Разумову, А. В. Щербенка. О. Л. Фетисенко взяла на себя труд по редактированию книги, за что я ей крайне признателен. И, наконец, самая глубокая сердечная благодарность — моему учителю, Игорю Николаевичу Сухих, открывшему для меня Чехова.

## ВВЕДЕНИЕ

Чехов — фонограф, который «передает мне мой голос, мои слова»<sup>1</sup>. «В Чехове Россия полюбила себя»<sup>2</sup>. «Всё — плагиат из Чехова»<sup>3</sup>. Знатоки ранней чеховианы замечают, что подобные высказывания современников — великих и не великих — «можно продолжать бесконечно»<sup>4</sup>. Чеховский текст воспринимался как зеркало, которое отражает, — но в то же время искажает, переворачивает, создает эффект глубины, показывает уже знакомое под другим углом, и при всем том остается непрозрачным, загадочным. Это ощущение непрозрачности чеховского «зазеркалья» сохраняется у исследователей и внимательных читателей до сих пор. Сначала критики, писавшие о Чехове, а затем литературоведы XX века то и дело указывали на так называемую «чеховскую загадку».

Загадок, собственно, две.

Первая состоит в том, что очень трудно найти единую доминанту, объединяющую непохожие друг на друга тексты. Ее можно сформулировать — как и поступал еще Н. К. Михайловский — словами одного из героев самого Чехова: «(В)о всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого челове-

---

<sup>1</sup> Анненский И. Три сестры // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 82.

<sup>2</sup> Розанов В. В. Наш «Антоша Чехонте» // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 870.

<sup>3</sup> С. Ч. В родном городе // Козловская газета. 1910. 24 января.

<sup>4</sup> См.: Мурина М. А. Чеховиана начала XX века // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 21.

ка»<sup>5</sup>. Дробность мира «пестрых рассказов», глобальные различия между ранними и поздними произведениями, бесконечное разнообразие героев и ситуаций, кажущаяся случайность их характеристик, «лишние» предметы, детали и эпизоды, полярное освещение сходных событий (комическое и драматическое), отсутствие четкой границы между важным и неважным, нарушение причинно-следственных связей на всех уровнях художественной структуры, — все это препятствует литературоведческой работе обобщения. Можно согласиться с В. Н. Турбиным в том, что Чехов — самый трудный для исследования русский писатель XIX века. «И закономерно, кстати, что творчество Чехова неизменно обходили все самые радикальные, самые отчаянные в своих литературоведческих устремлениях литературоведческие школы — и формалисты-„опозовцы“, и „эйдологическая школа“ В. Ф. Переверзева, а ранее — компаративисты»<sup>6</sup>, а позднее — можем добавить мы — и структуралисты. Найти единый угол зрения здесь очень трудно, — не случайно чеховская тематика и поэтика часто описывалась исследователями как оксюморонная: в разное время ее сводили к формулам «ненормальность нормального»<sup>7</sup>, «случайностная целостность»<sup>8</sup>, «уродливость красоты»<sup>9</sup> и т. д.<sup>10</sup> Суждения о глобальных закономерностях поэтики, о видении Чеховым мира и человека обычно оказываются либо применимыми только к части его творчества, либо говорят о принципиальной открытости, незавершенности,

<sup>5</sup> Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 7. М., 1977. С. 307. В дальнейшем цитаты из Чехова даются по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы. Серия писем обозначается П. Курсив в текстах Чехова, кроме специально оговоренных случаев, наш.

<sup>6</sup> Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров у А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 204.

<sup>7</sup> Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX в. Л., 1973. С. 21. Ср. там же: «страшно нестрашное» (С. 21), «нереально реальное» (С. 22).

<sup>8</sup> Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 187.

<sup>9</sup> Мильдон В. И. Чехов сегодня и вчера («другой человек»). М., 1996. С. 15.

<sup>10</sup> Несводимые к одному знаменателю противоречия замечали уже современники. Ср, например: «Бунин выделяет несколько глубинных противоречий в миропонимании Чехова: стремление к одиночеству и неспособность жить в одиночестве; стремление к красоте и вырождение красоты; категорический отказ от бессмертия и жажда бессмертия; отвращение к философии будущего счастья и желание возвысить настоящее — грядущим» (Нива Ж. Чеховская «шагреновая кожа» // Нива Ж. Возвращение в Европу. М., 1999. С. 62).

полнейшей «адогматичности» этого мира; либо об уходе Чехова от суждения о мире к суждению о познании (при том, что никто из героев не обретает конечной истины). Но в то же время многие ученые указывают на то, что чеховские тексты насквозь пронизаны лейтмотивами, в них есть множество «параллельных мест»<sup>11</sup>, повторяющихся мотивов, схождения «начал и концов» от «Безотцовщины» к «Вишневому саду». Эти параллели эксплицированы и тем более интерпретированы в чеховедении еще далеко не полно.

Вторая загадка — это отношение Чехова к героям и событиям, которое должно определить самые основные черты «архитектоники» его текстов. Объективность и сдержанность Чехова оставляет читателя наедине с зеркалом. Отсюда разноголосица полярных мнений — например, об отношении автора к страданиям его героев. На одном полюсе — такие суждения:

Чехов замечал незаметных людей (...) он преисполнен жалости и сострадания (...) нежная, проникновенная любовь к *данному* и смутная, едва уловимая надежда на то, что «все образуется» (...) У Чехова жестокости нет никакой<sup>12</sup>;

(О)н был царь и повелитель нежных красок (...) Любовь просвечивает через ту объективную строгость, в какую облакает Чехов свои произведения (...) в глазах Чехова, в его грустных глазах, мир был достоин акафиста (...) Все это он знал и чувствовал, любил и благословлял, все это он опахнул своею лаской и озарил тихой улыбкой своего юмора<sup>13</sup>.

На другом — такие:

(Г)-ну Чехову все едино — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца<sup>14</sup>.

Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней литературной деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными средствами убивал человеческие надежды (...). В руках Че-

<sup>11</sup> См.: *Сухих И. Н.* Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М., Наука, 1993. С. 26—32; *Кожевникова Н. А.* Сквозные мотивы и образы в творчестве А. П. Чехова // Русский язык в его функционировании. Третьи шмелевские чтения. 22—24 февр. 1998. М., 1998. С. 55—57 и др.

<sup>12</sup> *Философов Д. В.* Липовый чай // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 853—854.

<sup>13</sup> *Айхенвальд Ю. И.* Чехов // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 722, 727, 750.

<sup>14</sup> *Михайловский Н. К.* Об отцах и детях и о г-не Чехове // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 84.



хова все умирало (...) Чехов надорвавшийся, ненормальный человек<sup>15</sup>.

(Н)аписанное Чеховым отличается чрезвычайной жестокостью (...) «Идея», «обязательство», «долг», «тенденция» — словом, все специфические, болезненные особенности русской интеллигенции, этого атеистического «прогрессивного» рыцарского ордена нашли в Чехове жесточайшего гонителя (...) жестокость Чехова-наблюдателя повергала в отчаяние его самого<sup>16</sup>.

Аналогичные подборки взаимоисключающих мнений легко составить и по другим вопросам: религиозным<sup>17</sup>, общественным<sup>18</sup>, философским<sup>19</sup>. Свести эти полюса к трюизму «истина — посередине» едва ли возможно: у жестокости и жалости, атеизма и веры, революции и эволюции, агностицизма и оптимизма в познании нет никакой «середины». Нам кажется более продуктивным путь осознания тотальной парадоксальности чеховского мира, неснятых противоречий, и поиск их объяснения на некоем ином уровне рефлексии.

Частью «чеховской загадки» оказываются и проблемы коммуникации в его текстах. Тему некоммуникабельности так или иначе затрагивали все, кто писал о Чехове. Ей посвящены две книги<sup>20</sup>. Особенно много было сказано исследователями чеховской драматургии. Харви Питчер отмечал в 1973 г.: «С 1920-х

<sup>15</sup> Шестов Лев. Творчество из ничего // Там же. С. 567, 568, 580.

<sup>16</sup> Нива Ж. Чеховская «шагреновая кожа» // Нива Ж. Возвращение в Европу. М., 1999. С. 55—63.

<sup>17</sup> Обсуждению спорного вопроса о религии Чехова и «у Чехова» был посвящен целый конгресс (см.: Anton P. Čechov — Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, 20—24 Oktober 1994. München, 1997. 641 S.). Мнения многих исследователей разделились самым непримиримым образом, даже по поводу одних и тех же текстов.

<sup>18</sup> Восприятие Чехова как писателя, демонстрировавшего ненормальность всего уклада русской жизни (из чего следовал логический вывод о необходимости радикальных перемен), было свойственно большинству советских литературоведов, в том числе таким глубоким исследователям, как Г. А. Бялый, А. П. Скафтымов и Н. Я. Берковский. В последние 15 лет суждения о чеховских общественных идеалах повернулись на 180 градусов.

<sup>19</sup> Спектр трактовок темы «Чехов как мыслитель» был чрезвычайно широк уже в дореволюционной критике. В современном чеховедении можно встретить утверждения о чеховском агностицизме, позитивизме, персонализме и т. д. вплоть до самого крайнего мистицизма.

годов (...) подобные суждения повторялись вновь и вновь, и сейчас едва ли можно найти западную работу о чеховских пьесах, в которой не был бы упомянут „трагический недостаток понимания между героями“<sup>21</sup>. Исследователь отвергает этот взгляд как преувеличение — и, по-видимому, небезосновательно. Действительно, столь же верной представляется противоположная точка зрения: вошедшие в критический обиход со времен первых мхатовских спектаклей суждения о едином настроении, ритме и тоне речей героев, пронизывающем чеховские пьесы<sup>22</sup>, о «группе лиц» (Мейерхольд), понимающих друг друга с полуслова или вовсе без слов, как Маша и Вершинин<sup>23</sup>, в которой только отдельные «нечеховские» персонажи, вроде Яши в «Вишневом саде», выбиваются из общего тона. То же можно сказать и о чеховской прозе: наряду с рассказами, где некоммуникабельность с ее психологическими и социальными импликациями ясна без всяких комментариев («Дочь Альбиона», «Злоумышленник», «Новая дача» и мн. др.), есть и тексты, в которых, как считают многие исследователи, происходит «чудо понимания» — в условиях, когда понимание кажется абсолютно невозможным («Студент», «На святках», «Архиерей» и др.).

Коммуникативную проблематику чеховских текстов обычно сводят к одной проблеме — отсутствию взаимопонимания. Исследователи не раз повторяли слова Елены Андреевны из пьесы «Дядя Ваня» о том, что «мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрязг...» (13, 79), видя в них чеховское послание к миру. Так воспринимали его произведения современники, причем не только критики, но и простые читатели и зрители:

<sup>20</sup> См.: *Pervukhina, Natalia*. Anton Chekhov: The Sense and the Nonsense. N.Y., 1993; *Jędrzejkiewicz, Anna*. Opowiadania Antoniego Czechowa — studia nad porozumiewaniem się ludzi. Warszawa, 2000.

<sup>21</sup> *Pitcher, Harvey J.* The Chekhov Play: a New Interpretation. Leicester, 1973. P. 25. (Здесь и далее по всей книге переводы иноязычных цитат мои. — А. С.)

<sup>22</sup> Ср., например: «Каждая фраза живет собственной жизнью, но все фразы подчинены музыкальному ритму. Диалог „Трех сестер“ и „Вишневый сад“ — да, это музыка!» (*Белый А. А. П. Чехов // А. П. Чехов: pro et contra*. СПб., 2002. С. 834—835).

<sup>23</sup> Ср.: «„Три сестры“ — не только чебутыкинская тара-рабумбия, но и „трам-там-там“ Маши и Вершинина и „если бы знать!“ Ольги и сестер» (*Паперный З. С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 196).

Отчего так трудно людям жить, так мало они друг друга понимают, и так мало, совсем не интересуются друг другом, будто все в разные стороны смотрят и все чувствуют себя нехорошо? Нет ничего, что заставило бы их обернуться лицом друг к другу, узнать друг друга и протянуть руки<sup>24</sup>.

Так воспринимали их и исследователи:

Чехов не переставал подчеркивать холод жизни в привычном быту людей, когда даже при близком общении люди оказываются очень далекими от подлинного внимания друг к другу<sup>25</sup>.

Все это верно, но, как нам кажется, те, кто сводит проблемы коммуникации у Чехова только к указанию на «недостаток понимания между людьми из-за мелких дрязг» и призыву «протянуть друг другу руки», не учитывают всей глубины поставленных в его текстах вопросов. Для того, чтобы достичь взаимопонимания, нужно, чтобы слово другого адекватно представляло реальность и / или выражало желания, чтобы оно не содержало манипуляций и самообмана, чтобы оно было действительно, а не по форме адресовано собеседнику, чтобы это слово не заглушал посторонний шум, чтобы говорящий был способен сформулировать мысль или передать чувство в словах, чтобы язык говорящего и язык вообще был достаточен для достижения целей данного коммуникативного акта, чтобы представления о реальности, а также лингвистическая и коммуникативная компетенция собеседников имели поле пересечения и т. д. Все эти условия постоянно нарушаются у Чехова. Провалы коммуникации<sup>26</sup> далеко не всегда могут быть исправлены личными усилиями и доброй волей говорящих, наиболее очевидная ситуация «диалога глухих» — это только вершина айсберга. Проблемы гораздо серьезнее, они затрагивают все стороны коммуникации, саму природу знака, языка и моделирующих систем.

<sup>24</sup> Письмо читательницы О. А. Смоленской к А. П. Чехову. Цит. по: Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...». С. 192.

<sup>25</sup> Схафтымов А. П. О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // Схафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 393.

<sup>26</sup> Само выражение «провал коммуникации» вошло в чеховедение из работы: Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов: «Ионыч») // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Терафлу, 1986. С. 23—24. Здесь «провал коммуникации» рассматривается как одна из трех констант чеховского мира, наряду с «культурой штампов» и «надо и нельзя» (тиранией над личностью).

Чтобы проиллюстрировать этот тезис и показать всю сложность вопроса, составим небольшой (по масштабам чеховского мира) список нарушений нормальной (или «успешной») коммуникации. Возьмем пока за образец классическую модель коммуникативного акта, предложенную Р. О. Якобсоном в работе «Лингвистика и поэтика»<sup>27</sup>: факторами коммуникации, каждому из которых соответствует своя функция языка, являются сообщение, адресат, адресант, контакт, код и референт. Чеховские тексты демонстрируют самые разнообразные виды отрицания каждого из этих факторов:

*Сообщение* может подменяться молчанием героев в коммуникативной ситуации, причем немотивированным и нереально-длительным (час — «Моя жизнь», полтора часа — «Архиерей», двенадцать часов — «В родном углу»); осмысленные высказывания сменяются бессмысленными репликами — как полностью лишенными языковой семантики («тарарабумбия» — «Володя большой и Володя маленький», «Три сестры»), так и десемантизированными в данном контексте («Бабье царство», «У знакомых», «Страх» и мн. др.); лишаются смысла надписи, названия, прозвища (Бронза — «Скрипка Ротшильда», Сорок Мучеников — «Страх», «цоцкай» — «По делам службы» и др.); речь деформируется (Початкин — «Три года»; Прокофий — «Моя жизнь» и др.); иногда бессмысленная реплика становится главной речевой характеристикой героя, его лейтмотивом («ру-ру-ру» доктора Белавина — «Три года», «у-лю-лю» Степана — «Моя жизнь» и др.); одна и та же реплика многократно повторяется, стираясь, лишаясь изначального смысла (Туркин — «Ионыч», Шелестов — «Учитель словесности» и мн. др.); среди чеховских героев есть множество мономанов, способных говорить только на одну тему (Лида — «Дом с мезонином», Рагин — «Палата № 6», Кузьмичев — «Степь» и мн. др.); часты случаи частичного или полного непонимания читаемых и произносимых слов («Мужики», «Новая дача», «Попрыгунья» и др.) и т. д. В результате сообщение часто оказывается деформировано, десемантизировано, дефектно.

*Адресат* исключается незнанием адреса («Ванька», «Лошадиная фамилия», «Три сестры») или неверным адресом (письмо Зинаиды Федоровны к Орлову — «Рассказ неизвестного человека»); обращением неизвестно к кому (Редька — «Моя жизнь»; сторож Игнат — «Белолобый», Сисой — «Архиерей» и др.), к животным

<sup>27</sup> См.: Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм — «за» и «против». М., 1975. С. 193—230.

(«Госка», «Страх»), сумасшедшим (Громов — «Палата № 6»), к галлюцинации («Черный монах»), к человеку, поглощенному своими мыслями (наиболее распространенный случай, ведущий к «диалогу глухих»); письмо остается ненаписанным («Дуэль», «После театра») или будет уничтожено адресатом («Соседи»), или будет встречено насмешливо и враждебно («Письмо»), или попадет в чужие руки («Рассказ неизвестного человека»); речи часто направляются не по адресу («В ссылке»); при разговоре часто присутствует «третий лишний» («Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека» и др.).

*Адресант* сообщения у Чехова не способен к правильной коммуникации, потому что он не может справиться с волнением (Лаптев — «Три года»), раздражением («Иванов», «Черный монах», «Неприятность», «Княгиня» и мн. др.); он — сумасшедший («Палата № 6», «Черный монах»); он «тёмен» и не может выразить свою мысль (Дашутка — «Убийство», Бронза — «Скрипка Ротшильда», крестьяне — «Мужики», «Новая дача» и др.); он способен воспроизводить только клише, штампы, общее мнение (Туркины — «Ионыч», Ипполит Ипполитович — «Учитель словесности» и др.), копировать чужие слова («Душечка»), читать, не понимая («Умный дворник»), пересказывать то, что уже известно собеседнику (Лысевич — «Бабье царство»); он раб догмы (отец героя — «Моя жизнь»). Экспрессивная функция подавляется или, напротив, гиперболизируется (Самойленко — «Дуэль», Песоцкий — «Черный монах» и др.).

*Контакту* препятствует косноязычие героев («Мужики», «Убийство», «Новая дача»), дефекты речи (Лубков — «Ариадна», Ажогинь — «Моя жизнь»), слишком тихая («Моя жизнь») или слишком громкая («Дом с мезонином», «Палата № 6») речь; невозможность расслышать без видимых причин (Нещапов — «В родном углу»), глухота (Ферапонт — «Три сестры», Фирс — «Вишневый сад» и др.), многочисленные лишние жесты, слова-паразиты, смех говорящих и внешние помехи, а также многословие — неизменно отрицательная характеристика человека у Чехова. Герои отворачиваются от собеседника («Палата № 6», «Ариадна», «Печенег»), во время разговора заняты посторонним делом (например, чтением газеты: Маша — «Моя жизнь», Орлов — «Рассказ неизвестного человека», Лида — «Дом с мезонином»). Диалог антагонистов может происходить заочно, без прямого контакта («Дуэль»). Сюда же относятся многочисленные «насмешки над машинами», обеспечивающими коммуникацию — телефоном, телеграфом и т. д.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> См.: Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров у А. П. Чехова. С. 207—208.

*Общий код* разделяется по числу говорящих — к этому случаю относятся все описанные В. Б. Катаевым<sup>29</sup> варианты столкновения несовместимых «знаковых систем» в чеховской юмористике («Канитель», «Хамелеон» и др.); напрямую сталкиваются носители разных языков («Дочь Альбиона», бурятка в «Доме с мезонином» и др.). Герои Чехова пытаются истолковать сложное явление с помощью явно недостаточной понятийной системы («убытки» Якова Бронзы — «Скрипка Ротшильда») или «перекодировать» в слова разнообразные ощущения (от чувственных данных до эмоциональных состояний) — как правило, безуспешно. Знак (в том числе и слово) у Чехова часто омонимичен и всегда существует возможность его неправильного понимания.

*Референция* может отрицаться «искажающим остранением»: взглядом ребенка («Гриша», «Кухарка женится», «Спать хочется»), больного («Тиф»), мифологическим сознанием («Гусев», Феррапонт — «Три сестры» и др.), враждебным взглядом («Дуэль», «Рассказ неизвестного человека» и др.), непониманием как самих явлений («Страх»), так и их причин («Страхи»); суждениями о том, чего говорящий не понимает (Панауров — «Три года»); моделированием ложной ситуации из-за неправильно понятого слова («Новая дача»); сопоставлением полярных оценок одного и того же явления («Студент», «Учитель словесности» и др.); изображением сна, бреда, галлюцинации как реальности («Черный монах», «Гусев», «Сапожник и нечистая сила»). Знак может стираться временем (фотография матери — «На подводе»), подменяться «по темноте» (портрет вместо иконы — «Мужики»), по ошибке или в ходе комических квипрокво (ранние рассказы). Наконец, героям может казаться, что определенный человек не существует («Попрыгунья», «Рассказ неизвестного человека»), мир исчезает («Палата № 6»), окружающее нереально («В ссылке»), возвращаются архаические времена («Степь», «В родном углу», «Моя жизнь», «Случай из практики»). Пьеса Тrepлева, где действие происходит после конца света, — завершение этой линии.

Даже этот неполный перечень убеждает: дело не в том, что «люди не могут и не хотят понять друг друга», — Чехов ставит более глубокие вопросы. Его интересует общая проблема границ и условий, или, говоря языком современной лингвопрагматики, — «успешности» коммуникации. Понятие «успешной» коммуникации,

<sup>29</sup> См.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 45—56.

возникшее в работах лингвистов (теория перформатива Джона Л. Остина, «принцип кооперации» Пола Грайса, «принцип вежливости» Джеффри Лича и мн. др.), выходит за границы оппозиции истина / ложь и дает возможности для всестороннего описания коммуникативного акта. Условия успешной коммуникации рассматриваются здесь как своего рода имплицитный «общественный договор» в области человеческого общения, как необходимая предпосылка любого обмена информацией и — шире — существования общества. Количество и качество изображенных Чеховым коммуникативных неудач убеждает в том, что именно эти общие условия были в центре его внимания.

Спецификой чеховского подхода к коммуникативной проблематике мы считаем то, что исследование коммуникации становится у Чехова главной и *самодостаточной*, не подчиненной другим, темой. Об этом пишет Анна Енджейкевич:

Предметом особого внимания в чеховской новеллистике являются человеческие отношения, наблюдаемые через призму способов общения между героями. Главные события здесь — это коммуникативные провалы, имеющие многообразные причины и следствия<sup>30</sup>.

Мы видим в «автономизации» коммуникативной проблематики и ее кардинальном углублении специфическую черту Чехова. Но, безусловно, он не был первым, кто стал писать о проблеме общения. Каждая литературная эпоха ставит свои вопросы в этой области. Очевидна, например, ее важность для романтической литературы. Противопоставление разорванного сознания демонического героя и гармонической личности его возлюбленной, трагическое одиночество, отношения поэта и толпы, история неразделенной любви, стремление человека цивилизации вернуться к природе и другие романтические темы сосредоточены вокруг проблемы взаимного отчуждения. Классическая реалистическая литература демонстрирует не менее широкий спектр: отношения «отцов и детей», столкновения носителей противоположных политических, религиозных и моральных идей, история становления личности в условиях противостояния среде или ее поглощения этой средой, — все эти и другие темы включают вопросы понимания / непонимания. Но тем не менее в этой литературе «неудача», «провал», «разрыв» коммуникации никогда не оказываются фатальными и окончательными, они не абсолютизируются. Слова старого цы-

<sup>30</sup> Jędrzejkiewicz, Anna. Opowiadania Antoniego Czechowa — studia nad porozumiewaniem się ludzi. P. 23.

гана доступны Алеко; «чудные речи» Демона вняты Тамаре, антагонисты Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского понимают позиции друг друга, их диалог не прерывается случайными помехами, их речи не становятся абсурдными и алогичными, они слушают и слышат другого. Разрывы, если они появляются в тексте, играют второстепенную роль функциональных приемов: они всегда подчинены некой авторской цели, но никогда не самодостаточны. Об этом писала Л. Я. Гинзбург на толстовском материале:

Изображение отдельных «фокусов» разговора подчинено у Толстого его философии языка, в свою очередь восходящей к толстовскому разделению людей на искусственных и на одаренных чутьем, интуитивным пониманием подлинных ценностей жизни<sup>31</sup>.

Более того, любые упоминания аспектов коммуникативного акта, будь то специфический оттенок значения слова, тембр голоса или шум за окном, всегда подчинены этой авторской сверхзадаче. Обычно они либо дополнительно характеризуют героя и ситуацию<sup>32</sup>, либо служат двигателями сюжета (например, комические квинпрокво из-за недопонимания слов). Безуспешная коммуникация в дочеховской литературе — средство, а не цель.

Тезис о самодостаточности коммуникативной проблематики способен объяснить многие черты поэтики Чехова.

Так, исследователи много писали об ослаблении событийности в чеховских текстах: уменьшается абсолютный масштаб событий (изображение мелких «бываний» частной жизни) и их относительный масштаб (представлен один эпизод из жизни героя или ряд конкретных эпизодов, часто самых обычных), события оказываются «затушеваны» бытовыми не-событиями<sup>33</sup>, безрезультатны<sup>34</sup>, событие носит ментальный характер<sup>35</sup>, оно индивидуально, не поддается обобщению, и даже сама его событийность часто представляется проблематичной<sup>36</sup>. Но ослабление событийности повышает

<sup>31</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 337.

<sup>32</sup> Об этом будет подробнее сказано в разделе 6.2.

<sup>33</sup> А. П. Чудаков указывает на отсутствие иерархии «значащих» и «незначащих» эпизодов у Чехова (см.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 190—201).

<sup>34</sup> Там же. С. 214—217.

<sup>35</sup> См.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 10—30.

<sup>36</sup> По В. Шмиду, в чеховском событии сомнительна не только результативность и релевантность, но и сама его реальность (см.: Шмид В. О проблематичном событии в прозе Чехова // Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1994. С. 151—183).



ет удельный вес коммуникативной проблематики, на что обращал внимание еще Б. М. Эйхенбаум: «Замечательно при этом, что рассказы Чехова совсем не похожи на то, что принято называть новеллами; это, скорее, сцены, в которых гораздо важнее разговор персонажей или их мысли, чем сюжет»<sup>37</sup>. А. Енджейкевич уточняет этот тезис: «„Речевые события“ — разговоры героев, их рассказы о своей жизни, исповеди, письма, речи по случаю и т. д. — выдвигаются на первый план и становятся главным, а часто — единственным сюжетным событием»<sup>38</sup>.

Столь же часто, как о редуцированном событии, критики и литературоведы писали о пассивности и бездействии чеховского героя. Но бездействующий, не способный решать вопросы<sup>39</sup> герой позднего Чехова — это в первую очередь герой говорящий, и судить о нем нужно не только с позиций этики, но и с позиций теории коммуникации.

Одна из самых широко обсуждаемых концепций в чеховедении — это концепция А. П. Чудакова о «случайностной» организации чеховского мира. Она подвергалась критике едва ли не всеми исследователями, которые занимались анализом конкретных текстов (и иначе быть не могло, поскольку безусловно принимаемой всеми предпосылкой анализа всегда служит тезис о единстве художественного текста)<sup>40</sup>. Однако критическое обсуждение концепции только укрепило убеждение в том, что характер связи частного и общего у Чехова кардинально отличается от предшествующей традиции, и вопрос только в том, чтобы найти некую «систему координат», в которой случайное окажется не случайным<sup>41</sup>. Как мы увидим по ходу изложения, многие «случайностные» черты не только речей, но и поведения чеховских героев получают единое и непротиворечивое объяснение, если рассмотреть их с точки зрения коммуникативной проблематики.

<sup>37</sup> Эйхенбаум Б. М. О Чехове // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 365—366.

<sup>38</sup> Jędrzejkiewicz, Anna. Opowiadania Antoniego Czechowa — studia nad rozumowaniem się ludzi. P. 23.

<sup>39</sup> См., например: Гурвич И. А. Проза Чехова (человек и действительность). М., 1970. С. 46—56.

<sup>40</sup> См. обсуждение этой проблематики в связи с концепцией А. П. Чудакова в работе: Щербенок А. В. История литературы между историей и теорией: история как литература и литература как история // НЛО. № 59. 2003. С. 163—167.

<sup>41</sup> Эту задачу ставит и сам автор концепции (см.: Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 190—194, 241—242).

Проблема повествования — объективного или «в тоне и в духе» героев — также имеет непосредственное отношение к коммуникации как главной теме Чехова. При каждом из способов повествования — когда устраняется авторская оценивающая инстанция или когда она сливается с оптической позицией, голосом и оценкой героя — изображенная коммуникация «внутри» художественного мира становится гораздо более автономной, чем в тех системах, где повествователь подчиняет себе слово героя.

Таким образом, изучение проблем коммуникации у Чехова — не частный вопрос: он имеет отношение едва ли не ко всем вопросам чеховской поэтики, представляет собой магистральный путь решения «чеховской загадки».

В этой книге мы постараемся охватить всю полноту изображенной коммуникации у Чехова: материалом для нас послужили и ранние, и поздние произведения. При этом мы исходим из не совсем обычных для чеховедения методологических посылок. Традиционных подходов к чеховским текстам было два. Первый — это диахронический подход, изучение трансформаций тематики и поэтики «от Чехонте к Чехову», с тем, чтобы показать чеховскую эволюцию (идейную, тематическую, композиционную, стилистическую и т. д.). Второй подход — это синхроническое описание «чеховского текста» как многоуровневой структуры, в которой, как и в реальном мире, есть свои пространство и время, действие, человек и идея. Эти подходы, разумеется, могут комбинироваться в рамках одной работы, реализоваться через категорию «художественного мира»<sup>42</sup> или отдельную категорию поэтики в ее эволюции<sup>43</sup>. Наша книга ближе к синхроническому подходу<sup>44</sup>, но избранный здесь угол зрения — принципиально иной. Мы рассматриваем чеховские произведения в бахтинском духе — как продукт речевой интерференции, как высказывания, составленные из других

---

<sup>42</sup> См., например: *Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986; *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987.

<sup>43</sup> Например, пространство, см.: *Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.

<sup>44</sup> Прекрасно понимая неадекватность синхронического подхода, мы вынуждены к нему прибегнуть прежде всего по техническим соображениям: изучение эволюции отдельных речевых жанров у Чехова, а тем более в рамках хотя бы ближайшего внешнего контекста — литературы чеховской эпохи — увеличило бы объем этой книги в десятки раз. Тем не менее, не отвергая этой задачи, мы старались двигаться в каждом разделе «от Чехонте к Чехову», от юморесок к поздним произведениям.

высказываний. Мы ведем поиск общего в разнообразных формах речи, которые используют герои и повествователь и которые направляет коммуникативная стратегия автора. Несмотря на все тематические, архитектурные, композиционные и стилевые различия отдельных произведений и составляющих их коммуникативных актов, мы предполагаем единство такой стратегии и пытаемся ее выявить. Поскольку теория коммуникации выходит далеко за рамки формальной лингвистики, мы будем обращаться не только к методам лингвистов, но и к возможностям социологического и семиотического подходов. При этом мы будем стремиться избежать распространенной в литературоведении aberrации, когда «те или иные наукообразные постулаты блистательно приходят к подтверждению своих же presupпозиций»<sup>45</sup> путем вчитывания готовой концепции в тексты. Нам ближе индуктивный путь: «Внимательный и беспристрастный взгляд, направленный навстречу исследуемой действительности, не должен спешить увидеть в ней раз и навсегда определенную структуру, ибо таким образом он рискует навязать ей свои собственные структуры. Мы как можно дольше воздерживаемся от интерпретации — мы собираем для нее данные»<sup>46</sup>.

Масштабность коммуникативной проблематики у Чехова требует сомасштабного теоретико-литературного инструментария. Необходим подход, способный охватить единой теоретической концепцией огромное разнообразие форм речи, целей говорящих, подразумеваемых и реальных реакций слушателей, коммуникативных ситуаций. Фундамент такой всеохватной теории был заложен в проекте теории речевых жанров — части бахтинской «металингвистики», которая положила начало целой отрасли современной теории коммуникации. К ней мы и обратимся.

---

<sup>45</sup> Старобинский Ж. Отношение критики // *Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры*: В 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 45.

<sup>46</sup> Старобинский Ж. Психоанализ и познание литературы // Там же. С. 64.

## Глава 1

### МЕТОД, МАТЕРИАЛ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

#### 1.1. Переосмысляя теорию речевых жанров М. М. Бахтина

Можно ли дать ответы на вопросы «кто, кому, зачем, о чем и как говорит, учитывая, что было и что будет?» во всех возможных ситуациях и при всех возможных участниках? Но именно на эти вопросы должна, в сущности, ответить теория речевых жанров — проект, который был намечен М. М. Бахтиным в 1950-х годах<sup>1</sup>, а впоследствии (особенно в последние 10 лет) получил разработ-

---

<sup>1</sup> См.: *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров; Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 159—286. Отдельные положения этой теории содержались уже в книге Бахтина / Волошинова «Марксизм и философия языка» (1929). О необходимости исследования «реального разнообразия жанров» писал В. В. Виноградов (см.: *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980. С. 68). Т. В. Шмелева указывает также на предварение теории речевых жанров в трудах Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского (См.: *Шмелева Т. В.* Модель речевого жанра // *Жанры речи.* Вып. 1. Саратов, 1997. С. 88). Надо заметить, что многие частные проблемы теории разрабатывались и ранее, причем с глубокой древности: «Частные риторика разрабатывали рекомендации по использованию тех или иных языковых средств при составлении текста определенного жанра» (*Ярмаркина Г. М.* Жанр просьбы в неофициальном общении: риторический аспект // *Жанры речи.* Вып. 3. Саратов, 2002. С. 262—263), а нормативные поэтики и затем критика и литературоведение создавали теорию литературных жанров. Теория речевых актов Остина—Серля, которая вплотную примыкает к бахтинской, появилась позже работы Бахтина, но получила распространение раньше.

ку в лингвистической прагматике под именем «жанрологии» (или «генристики»). Работ, посвященных этой теме, становится все больше<sup>2</sup>, однако в целом бахтинский проект остается недоовоплощенным, что, по-видимому, не случайно. Можно назвать несколько причин этого.

Благодаря идее Бахтина перед лингвистами открылось поистине необъятное поле деятельности. Но чем шире предмет исследования, тем труднее даются общие выводы. Поставленная Бахтиным задача оказалась слишком велика: речь идет, в сущности, об описании в единых концептуальных рамках всех дискурсов, всего разнообразия форм коммуникации. В этом смысле бахтинская теория предвосхищала еще один недоовоплощенный проект — структурализм в литературоведении, который ставил целью полную экспликацию литературного «сверхтекста» — любых текстов, существующих и потенциальных, как формулировал эту задачу Цв. Тодоров<sup>3</sup>. Но даже определение литературного дискурса, его специфического качества «литературности», потребовавшее множества усилий, в конце концов так и не было дано<sup>4</sup>. Что касается

<sup>2</sup> См. прежде всего сборники: *Жанры речи*. Вып. 1—3. Саратов, 1997—2002, а также обзорные работы: *Дементьев В. В.* Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике // *Вопросы языкознания*. 1997. № 1. С. 109—120; *Федосюк М. Ю.* Нерешенные вопросы теории речевых жанров // *Вопросы языкознания*. 1997. № 5. С. 102—120; *Дементьев В. В., Седов К. Ф.* Теория речевых жанров: социопрагматический аспект // *Stylistyka VIII*. 1999. Opole, 1999. С. 53—87; *Китайгородская М. В., Розанова Н. Н.* Речь москвичей. Коммуникативно-культурологический аспект. М., 1999. С. 20—39; *Седов К. Ф.* Жанр и коммуникативная компетенция // *Хорошая речь*. Саратов, 2001. С. 107—118 и др.

<sup>3</sup> «Объектом структурной поэтики является не литературное произведение само по себе: ее интересуют свойства того особого типа высказываний, каким является литературный текст (*discours littéraire*). Всякое произведение рассматривается, таким образом, только как реализация некоей гораздо более абстрактной структуры. Именно в этом смысле структурная поэтика интересуется уже не реальными, а возможными литературными произведениями» (*Тодоров Цв.* Поэтика // *Структурализм — «за» и «против»*. М., 1975. С. 41).

<sup>4</sup> Ср. отказ от общего определения в таких структуралистских работах, как: *Тодоров Цв.* Понятие литературы // *Семиотика*. М., 1983. С. 355—369; *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 203—215; попытку дать новое определение в работе: *Смирнов И. П.* На пути к теории литературы. Амстердам, 1987. С. 3—37; попытку компромисса в: *Женетт Ж.* Вымысел и слог: *fictione et dictio* // *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 342—366; ее критику в: *Компаньон А.* Демон теории. М., 2001. С. 51—52 и т. д.

речевых жанров, то дискуссионными остается не только общий вопрос научного определения понятия «речевой жанр», но и вопросы классификации жанров, принципов их единого формального описания; неизвестно даже приблизительное количество речевых жанров в русском языке, потому что эта цифра прямо зависит от критериев выделения жанра<sup>5</sup>. А все критерии — как выдвинутые Бахтиным, так и сформулированные впоследствии — так или иначе подвергались критике. Однако это не мешает ученым сохранять само понятие речевого жанра и описывать частные жанры. При всем разнообразии жанров и трудности теоретического определения ни у кого не вызывает сомнения существование и важность таких частотных жанров, как проповедь, исповедь, спор, жалоба, просьба, обвинение, свидетельство, урок и мн. др. Жанрология последних лет строится преимущественно индуктивным путем: уже существует множество описаний отдельных «безусловных» жанров<sup>6</sup>, менее ясны отличительные черты классов речевых жанров<sup>7</sup>, наиболее дискуссионным остается общее определение речевого жанра и метод его описания<sup>8</sup>. Кроме того, надо заметить, что жанроведение до сих пор остается в тени очень близкой и гораздо более разработанной области — теории речевых актов Остина—Серля, возникшей в то же время, что и бахтинская. Теория речевых актов превалирует на Западе, а жанроведение до сих пор остается по преимуществу «русской» наукой<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> См.: Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров. С. 112—115.

<sup>6</sup> См. прежде всего множество описаний отдельных жанров, выполненных Т. В. Шмелевой и ее последователями по единой модели в энциклопедии: Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. М., 2003; а также большие разделы в сборниках: Жанры речи. Вып. 1—3, Саратов, 1997—2002, где рассматриваются такие жанры, как анекдот, светская беседа, притворство, молва, книга отзывов и предложений, упрек, просьба о прощении и принесение извинения, разговорник, молитва, вербальная дуэль, инаугурационное обращение, проработка, теледебаты, просьба, осуждение и обвинение, поздравление и мн. др.

<sup>7</sup> См., например: Дементьев В. В. Фатические речевые жанры // Вопросы языкознания. 1999. № 1. С. 37—55.

<sup>8</sup> См., например: Шмелева Т. В. Речевой жанр: Опыт общелингвистического осмысления // Collegium. Киев, 1995. № 1—2. С. 57—71; Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. 1997. № 5. С. 102—120.

<sup>9</sup> См. об этом: Дёнингдаус С. Теория речевых жанров М. М. Бахтина в тени прагмалингвистики // Жанры речи. Вып. 3. Саратов, 2002. С. 104—117. Возможно, это некоторое преувеличение (ср. такую важную работу,

Интерес к теории речевых жанров — часть происходящего в последние 20—30 лет сдвига от «внутреннего» изучения языка как системы (по Ф. де Соссюру) к «внешней» лингвистике речи — лингвопрагматике, теории речевой деятельности, коммуникативной лингвистике, теории языковой личности. Перефразируя Бахтина, можно сказать, что жанрология расположена «сплошь на границах»: она граничит с общей теорией дискурса, социо- и психолингвистикой, когнитивистикой, коллоквиалистикой, неориторикой, стилистикой, лингвистикой текста и т. д. — всеми дисциплинами коммуникативного цикла.

Смена вех в лингвистике осталась практически не замеченной и не востребованной в литературоведении, потому что в те же годы в нем происходила своя смена вех, а именно — переход от лингвистически ориентированного структурализма к «постфилософски» ориентированному постструктурализму. А для постструктуралистской мысли в философии и литературоведении сама возможность функционального и структурного разграничения дискурсов далеко не очевидна. Свою задачу постструктурализм видел не столько в разграничениях, «спецификаторстве», как его предшественники — формализм и структурализм, сколько в критике разграничений, стирании оппозиций. Но в наше время, когда наука явно устала и от эссеизма, и от однообразного отрицания, возвращение к бахтинскому проекту «речевых жанров» именно в литературоведении представляется весьма своевременным. Однако это возвращение затрудняет то обстоятельство, что и в самой бахтинской идее, и в попытках ее развития в рамках лингвистической прагматики есть некая неполнота и противоречивость, которую мы постараемся показать.

Многие ученые согласны с тем, что «понятие речевого жанра (...) существует в головах не только лингвистов, но и рядовых носителей языка»<sup>10</sup>, у всех нас есть «жанровая компетенция», подобная языковой компетенции, которая позволяет безошибочно опознавать жанры и строить в соответствии с ними свое речевое поведение. Но при попытках дать единое теоретическое описание этого явления возникают сложности, связанные прежде всего с бес-

---

как: *Todorov Tz. Les genres du discours. Paris, 1978*), однако повышенный интерес к бахтинской теории речевых жанров в последнее десятилетие именно в России — непреложный факт.

<sup>10</sup> *Долинин К. А. Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX в. СПб., 1998. С. 35.*

конечным многообразием жанров, которые прекрасно осознавал и сам Бахтин<sup>11</sup>. Основные положения бахтинского проекта подвергались и подвергаются критике и модернизации. Поэтому разговор о речевых жанрах у Чехова необходимо предварить критическим обзором бахтинской теории и ее современных прочтений. Методологически «опереться на Бахтина» и только — в данном случае никак нельзя.

Суммируя мысли Бахтина, можно сказать, что конститутивными «завершающими» чертами каждого речевого жанра для него были: 1) формальные и содержательные особенности входящих в жанр высказываний как *текстов* (тематическое, стилистическое и композиционное единство жанра); 2) единство *субъекта* каждого высказывания; 3) отношение *объекта* (или «второго субъекта») каждого высказывания (предполагаемая жанром реакция слушателя); 4) *референтная* соотносительность высказываний («область человеческой деятельности», с которой соотносен жанр).

Рассмотрим их последовательно, не забывая о том, для наших целей необходимо, во-первых, найти способ применения бахтинской теории в качестве инструмента литературоведческого анализа, а во-вторых, выбрать классификацию речевых жанров, которая наиболее полно охватит все поле (изображенной Чеховым) коммуникации.

1. Первый пункт представляет собой наиболее часто цитируемое бахтинское определение: речевые жанры — это «относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний»<sup>12</sup>. Бахтин уточняет:

Все эти три момента — тематическое содержание, стиль и композиционное построение — неразрывно связаны в целом высказывания и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои *относительно устойчивые типы* таких высказываний, которые мы и называем *речевыми жанрами*<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Ср.: «Особо нужно подчеркнуть крайнюю *разнородность* речевых жанров (устных и письменных). (...) Крайнюю разнородность речевых жанров и связанную с этим трудность определения общей природы высказывания никак не следует преуменьшать» и т. д. (Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 159, 161).

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 164.

<sup>13</sup> Там же. С. 159.



Это ключевое определение вызывает серьезные сомнения. Как нам кажется, оно дано по аналогии *жанра с текстом* (и, учитывая литературоведческие корни бахтинской теории, — возможно, по аналогии с художественным текстом). В эстетике и поэтике с незапамятных времен<sup>14</sup> принято говорить о тематическом, композиционном и стилистическом единстве каждого произведения. «Триединство», по-видимому, будет свойственно и отдельным риторическим, литературным и научным жанрам, хотя далеко не всем. Так, в литературоведении многократно предпринимались попытки описания жанра как «единого текста» по отношению к произведениям канонического и шаблонного искусства, но вряд ли возможно говорить в том же смысле о единстве тематики, композиции и стилистики «романа», «повести» или «рассказа» как жанров. И самое главное — эти критерии никак не подходят к характеристике первичных<sup>15</sup> речевых жанров.

Очевидно отсутствие *тематического единства*, например, у просьбы (ср. просьбу ребенка — дать конфету и просьбу осужденного о помиловании). То же можно сказать о приказе, жалобе, утешении, извинении, угрозе, предупреждении, запрете и т. д. Тематическое содержание реализаций каждого из первичных жанров зависит от коммуникативной ситуации, воли говорящего, оно исторически многообразно и изменчиво. Примером полного отсутствия какого бы то ни было единства темы (как и композиции и стиля) могут служить фатические жанры, особенно так называемый *small talk*, «болтовня»<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> По крайней мере, со II—I вв. до н. э., см.: *Гаспаров М. Л.* Поэзия и проза — поэтика и риторика // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 547—548.

<sup>15</sup> Напомним определение: у Бахтина *первичные* — это жанры, которые образовались в условиях непосредственного речевого общения, а *вторичные* — жанры, которые возникают в художественном, научном и других формах культурного общения (см.: *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров. С. 161—162). Первичные и вторичные жанры отличаются сферой применения и одно / многосоставностью, но Бахтин не всегда четко разделяет эти два признака. Отсюда предложения лингвистов об обособлении второго признака: предлагается различать *элементарные* речевые жанры — «в составе которых отсутствуют компоненты, которые, в свою очередь, могут быть квалифицированы как тексты определенных жанров», например, приветствие (*Федосюк М. Ю.* Нерешенные вопросы теории речевых С. 104) и *комплексные* — состоящие из компонентов — текстов определенного жанра. Комплексные жанры М. Ю. Федосюк предлагает поделить на *монологические* (например, утешение, убеждение или уговоры) и *диалогические* (например, беседа, дискуссия, спор или ссора).

<sup>16</sup> См. подробнее в преамбуле к главе 6.

Если же речь идет о единстве диктумного (событийного) содержания всех высказываний, входящих в данный жанр («просьба» — просить, «приказ» — приказывать и т. д.), то это встречает следующее возражение: высказывания, принадлежащие к разным жанрам, могут обладать одним диктумом. Ср. примеры Т. В. Шмелевой:

(В) результате императивного жанра «Поздравь бабушку с днем рождения!» должен быть осуществлен этикетный жанр «Дорогая бабушка! Поздравляю тебя...», чтобы потом дать повод для появления информативного жанра «Я поздравил бабушку», который, в свою очередь, может вызвать к жизни оценочный «Хорошо, что ты успел поздравить бабушку. Молодец!» — все эти жанры имеют одно и то же диктумное содержание — пропозицию поздравления<sup>17</sup>.

Таким образом, жанр не является суммой высказываний со строго определенным событийным содержанием. Заметим, что Т. В. Шмелева, тем не менее, включает «событийное содержание» в число дифференциальных признаков речевого жанра, указывая на то, что в ряде случаев жанры различаются признаками «не собственно диктумной природы, но важны(ми) для отбора диктумной информации»<sup>18</sup>, такими как характер актантов, их отношения и оценка. Однако ясно, что эти параметры различения некоторых жанров никак не равносильны бахтинскому «тематическому единству» жанра: едва ли можно назвать «тематическим единством» жалобы ее негативную оценочность, а «тематическим единством» пожелания — то, что оно может быть адресовано не только человеку, но и высшей силе.

Сходными оказываются проблемы *композиционного единства* речевых жанров. Можно говорить о композиционном единстве отдельного риторического, художественного или научного текста. Но композиционное единство вторичного жанра, который составляют такие тексты, очевидно только в случаях жанров, построенных по канону или шаблону, что дает возможность для создания «морфологических» композиционных моделей, например, проповедской модели волшебной сказки. Композиционные модели жанров новейшей литературы, если вообще возможно их построение, оказались бы крайне общими и расплывчатыми.

Что касается первичных жанров, то здесь в большинстве случаев композиционного единства еще меньше, чем тематического. Реализациями многих первичных жанров служат короткие, иногда однословные высказывания, близкие к речевым актам, в кото-

<sup>17</sup> Шмелева Т. В. Модель речевого жанра. С. 95.

<sup>18</sup> Там же.

рых вообще нельзя говорить о композиции: они определяются только целевой установкой, системой пресуппозиций и референтной ситуацией<sup>19</sup>. Можно попробовать считать такие жанры «субжанрами» более широкого жанрового единства («гипержанра», «жанрового кластера»): например, рассматривать короткую военную команду как часть речевого жанра приказа. Но тогда придется признать, что команда всегда реализует только один компонент композиционной модели приказа — предписание действия — и всегда полностью исключает все прочие (обоснование властных полномочий говорящего, указание на причины, по которым издан приказ, детализацию действий, указание ответственности за невыполнение и проч.). К тому же не все «краткие» первичные жанры соотносимы с «протяженными».

В первичных жанрах большей протяженности композиционное построение может быть принципиально нерелевантным («праздноречевые» жанры), нарочито избегаться (вдохновенная проповедь, спонтанная исповедь), определять только смену речевых субъектов, но не объем речи (спор), и т. д. Отдельные произведения — реализации каждого из этих жанров — могут полярно расходиться по композиции.

Аналогичные проблемы возникают со *стилистическим единством* каждого жанра. Нет сомнений в стилистическом единстве (целенаправленной организованности) отдельного риторического, художественного, научного текста или отдельно взятого документа. Можно говорить о единой стилистике некоторых вторичных жанров — например, литературных, — правда, только в эпохи традиционализма и нормативности, когда стиль закреплен за жанром и наоборот. Но каждый неканонический литературный жанр состоит из весьма разнородных в стилистическом отношении произведений. Более того, именно полистилистика может быть приметой определенных жанров нового времени: достаточно напомнить о бахтинской теории романа и романизации малых жанров.

Что касается первичных жанров, то в составе многих из них присутствуют обязательные формальные элементы (например,

---

<sup>19</sup> Ср.: «(П)о отношению к однословным высказываниям вряд ли можно говорить о композиции; кроме того, стихийность, широкая стереотипность, даже клишированность многих высказываний (особенно этикетных) в ходе реплицирования в разговорной речи трудно сопоставима с продуманной композицией, стилем, подготовленностью целого художественного или публицистического произведения» (Кожина М. Н. Некоторые аспекты изучения речевых жанров в нехудожественных текстах // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 1999. С. 26).

императив в приказе или просьбе<sup>20</sup>), но более чем очевидно, что реальные высказывания в рамках одного жанра могут быть бесконечно разнообразны экспрессивно-стилистически (проклятие в устах библейского пророка и современного человека, сухие и цветистые формы извинений и мн. др.).

Таким образом, строгим тематическим, композиционным и стилистическим единством может обладать только часть вторичных жанров — в первую очередь письменных<sup>21</sup>, подчиненных единому канону или шаблону: литературные (волшебная сказка, житие, жанры массовой литературы и др.), а также некоторые риторические, научные жанры и шаблонизированные документы. При этом, разумеется, для каждого из таких жанров существует множество исторических и культурных разновидностей. Основная же масса вторичных письменных и разговорных, а тем более первичных жанров отвечает бахтинскому определению только в немногочисленных исключениях. Следовательно, можно говорить о «тематическом, композиционном и стилистическом единстве» каждой индивидуальной реализации данного жанра (единство «текста»<sup>22</sup>), но никак не о внутреннем единстве каждого отдельно взятого жанра<sup>23</sup>.

Если исходить из первого бахтинского критерия, то путь модернизации теории речевых жанров — это разведение несхожих между собой жанров по разным классам, части которых будет отказано в праве именоваться «жанрами». Наиболее существенными, на наш взгляд, окажутся различия между следующими разновидно-

---

<sup>20</sup> Но даже они часто оказываются необязательны, если учесть возможность косвенной реализации интенции говорящего: просьба закрыть окно может быть выражена сотнями способов, в том числе без всякого императива.

<sup>21</sup> И потому вызывает сомнение такое замечание Бахтина: «Несущественность деления на разговорные и книжные жанры» (*Бахтин М. М.* Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 235.)

<sup>22</sup> В отличие от Бахтина, мы говорим о реализации жанра как о «тексте», а не как о «высказывании» — причина этого объясняется ниже в п. 2.

<sup>23</sup> Возражения В. В. Дементьева о том, что «понимание Бахтиным темы, стиля и композиции отличается от традиционного лингвистического — оно прагматично» (*Дементьев В. В.* Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике. С. 111) можно принять, если речь идет о *высказывании (тексте)*, но не о *жанре*. Описанный Бахтиным процесс рождения касается, конечно, высказывания, а не жанра. Анализ В. В. Дементьева выдает это противоречие, ср.: «Стиль также прагматичен: он существует не в языке, а в конкретных высказываниях, включенных в контекст конкретной ситуации» (Там же), но никак не в жанре извинения, приветствия и т. п.

стями жанров: «строгие» письменные вторичные — «размытые» устные вторичные — комплексные первичные — элементарные первичные. Слева направо по этой шкале уменьшается доля «триединства» и возрастает близость к речевым актам.

Именно по такому логическому пути идет в своей попытке модернизировать бахтинскую теорию К. А. Долинин. Сначала исследователь указывает, что жанры, которые Бахтин объединил под именем «первичных» (от «застольных бесед» и до «типов предложений»), слишком различны по сути и наиболее простые из них следует отнести к речевым актам<sup>24</sup>. Затем он разделяет оставшиеся жанры на «строящиеся по жестким облигаторным схемам», регламентирующим содержание, композицию и языковое оформление (прежде всего — деловую документацию), и «типы сообщений, минимально связанные правилами и нормами»<sup>25</sup>. Последние предлагается изъять из числа речевых жанров<sup>26</sup>.

Для наших целей — рассмотрения всей полноты изображенной коммуникации у автора, чьи произведения отличает бесконечное многообразие речевых жанров, — этот путь не подходит. Как мы уже сказали в начале этого рассуждения, определение речевого жанра Бахтиным строится по принципу аналогии между жанром и текстом. Поэтому попытка развить на литературном материале идею о том, что речевой жанр конституируется формальными и содержательными особенностями *текста*, возвращает нас к формальному литературоведению, которого и стремился избежать Бахтин. Жанры окажутся раздроблены и исторически локализованы: невозможно будет, например, говорить о речевом жанре «исповеди», потому что исповеди церковная, литературная и «исповедь» в бытовом смысле слова окажутся различными в тематике, стилистике и композиции. Отталкивание от первого тезиса Бахтина — возвращение к «формальному объективизму». Обратимся ко второму тезису.

<sup>24</sup> См.: Долинин К. А. Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина. С. 35.

<sup>25</sup> Там же. С. 40. Нельзя согласиться с К. А. Долининым, что к таким «типам сообщений» относятся *все* жанры художественной литературы.

<sup>26</sup> В дальнейшем этот путь должен привести к поиску минимальной единицы речевой деятельности, меньшей, чем бахтинское «высказывание». Ср. такие понятия, как «коммуникативный фрагмент» (Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 116—142, особенно 122), «минимальная диалогическая единица» (Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2003. С. 78—79) и др. Однако такие единицы едва ли поддаются систематизации (см.: Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. С. 119).

2. Этот тезис утверждает единство субъекта высказывания, принадлежащего к определенному речевому жанру. Бахтин определял речевой жанр как «тип высказывания». Высказывание же — это обладающая смысловой завершенностью единица общения, отграниченная в потоке речи с двух сторон сменой речевых субъектов. Таким образом, индивидуальные реализации каждого жанра, по Бахтину, возможны только при единстве говорящего субъекта.

Это положение Бахтина было подвергнуто обоснованной, на наш взгляд, критике в работах М. Ю. Федосюка<sup>27</sup>. Возражения сводятся к следующему. Во-первых, положение о единстве субъекта исключает из числа речевых жанров диалог и полилог (светская беседа, спор, ссора и т. д.), в которых участвуют двое и более говорящих. Во-вторых, высказывание, произнесенное или написанное одним человеком и ограниченное с двух сторон сменой субъектов, может содержать внутри себя высказывания, принадлежащие к нескольким речевым жанрам — как в бытовой речи, так и в книге, состоящей, например, из посвящения — предисловия — основной части — заключения. Что касается завершенности, то «определенной степенью завершенности обладает и все художественное произведение, и каждая из его составных частей, и одна реплика диалога»<sup>28</sup>. Исследователь предлагает следующий выход из положения: «Речевые жанры — это устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы не высказываний, а текстов»<sup>29</sup>. Как ясно из этого определения, уточнение бахтинской теории ведет по тому же пути, который описан в пункте 1.

3. Третий бахтинский тезис касается реакции реципиента: для каждого высказывания существует «апперцептивный фон понимания, учитываемый говорящим»<sup>30</sup>, «ответная позиция» слушателя, «действительное или возможное высказывание другого (то есть его понимание, чреватое ответом или выполнением)»<sup>31</sup>. Реакция ад-

---

<sup>27</sup> См.: Федосюк М. Ю. Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «уговоры» // Русская разговорная речь как явление городской культуры. Екатеринбург, 1996. С. 73—77; *он же*. Нерешенные вопросы теории речевых жанров. С. 102—104. Одновременно и независимо сходные мысли были высказаны Б. М. Гаспаровым (см.: Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. С. 324).

<sup>28</sup> Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров. С. 104.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 225.

<sup>31</sup> Там же. С. 237—238.

ресата конституирует высказывание и, соответственно, типы высказываний — речевые жанры.

Эта «ответная позиция» слушателя — краеугольный камень всей бахтинской теории диалога («полифонии», «чужого слова», «слова в романе» и т. д.). Но слова «ответная позиция» могут иметь два разных смысла. Во-первых, в момент речи другого слушатель чувствует пока не выраженное словесно отношение к этой речи — согласие или несогласие<sup>32</sup>. Во-вторых, говорящий, выступая в определенном жанре, предполагает и стремится вызвать определенную реакцию своего слушателя и в соответствии с этим предположением и стремлением строит свою речь. Вопрос в том, какую именно из этих двух «позиций слушателя» имеет в виду Бахтин: *реальную* или *подразумеваемую* говорящим (и речевым жанром)? В тексте можно найти подтверждение и той, и другой версии. Иногда Бахтин говорит только о подразумеваемой, иногда — только о реальной, иногда — об обеих позициях: «Высказывание (...) по самой природе своей получает отношение к чужому высказыванию, к чужой речи, к *действительной или возможной* речи собеседника-слушателя-читателя»<sup>33</sup>. Эти два понятия не всегда различаются Бахтиным. Мы рассмотрим их отдельно.

Если речь идет о *реальной* ответной позиции реального адресата речи или письма, то бахтинское положение едва ли можно принять полностью. То, что у всякого реального слушателя всегда есть ответная позиция, не вызывает почти никаких сомнений<sup>34</sup>. Но то, что эта позиция *не будучи высказана* влияет на речь говорящего, верно далеко не всегда. Во-первых, существует монологически-авторитарная (в пределе — тоталитарная) «непроницаемая» речь, которая не допускает возражений и не интересуется никакой реакцией адресата, кроме предполагаемой в самом общем виде говоря-

<sup>32</sup> Кроме согласия и несогласия, Бахтин называет целый ряд других реакций слушателя: продолжение; применение; исполнение и т. д. Однако согласие / несогласие выступает как инвариант *ответной* позиции по отношению ко всем другим: ср. классификацию «чужого слова» в «Проблемах поэтики Достоевского» в зависимости от со- или противонаправленности интенций двух голосов.

<sup>33</sup> Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 228. (Курсив мой. — А. С.)

<sup>34</sup> Оговорка «почти» относится к следующему: Бахтин, кажется, нигде не учитывает абсолютного равнодушия и безучастности слушателя. Для героев любимых бахтинских авторов — Достоевского и Рабле — такая «нулевая» ответная позиция, действительно, невозможна, но для героев Чехова, как мы еще увидим, она весьма характерна.

щим. Во-вторых, ответная позиция слушателя может быть скрыта, замаскирована в тех или иных целях (не обязательно личных — маскировке реальной позиции служат и правила вежливости). В-третьих, степень эксплицитного выражения ответной позиции зависит от эмоционально-психологических качеств слушателя — вплоть до полной невыраженности. В-четвертых, всегда существует возможность квипрокво, принятия одной ответной позиции за другую<sup>35</sup>. И, наконец, в-пятых, позиция адресата письменного дискурса всегда отдалена от адресанта пространственным и временным зиянием, что имеет, если продумать эту мысль до конца, весьма существенные последствия для всей бахтинской теории — как и для теории речевых актов<sup>36</sup>.

Речевой жанр может служить пониманию адресата, определять его «горизонт ожидания»<sup>37</sup>, но прямое влияние этого горизонта ожидания на речь говорящего, очевидно, происходит далеко не всегда<sup>38</sup>.

Таким образом, для высказывания безусловно релевантна только *предполагаемая отправителем* реакция адресата. Я отдаю при-

---

<sup>35</sup> Как мы увидим по ходу исследования, как раз этот случай очень характерен для чеховского диалога.

<sup>36</sup> Этой критике теории речевых актов с позиций «грамматологии» посвящен ряд работ Жака Деррида. Как показывает философ, теория коммуникации построена на постулате о гомогенности пространства между отправителем и получателем сообщения, постулате об их присутствии в акте коммуникации. Деррида считает свойством письма (в которое им включается любая сигнификация) отсутствие, оторванность, разобщение автора и реципиента — с одной стороны, и сообщения — с другой. Отсюда следует возможность утраты (письменным) знаком внешнего, ситуативного контекста и абсолютизация его возможности быть цитируемым — то есть возможность для реципиента извлечь знак из его собственного внутреннего речевого контекста и «привить» его к иному (см.: *Derrida, Jacques. Signature Event Context // Derrida, Jacques. Margins of Philosophy. N.Y. — L., 1982. P. 307—330*). Тем самым, в наших терминах, указывается на фатальное расхождение между «реальной» и «подразумеваемой» реакцией адресата в (письменной) коммуникации. Ср. наш анализ рассказа Чехова «На святках» (раздел 6.3).

<sup>37</sup> Ср. одно из современных определений: речевой жанр — это «горизонт ожидания для слушающих и модель создания для говорящих» (*Гайда Ст. Проблемы жанра // Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая реализация. Пермь, 1986. С. 24*).

<sup>38</sup> Читая бахтинскую статью, трудно отделаться от подозрения, что Бахтин часто, говоря о речевых жанрах вообще, на самом деле имеет в виду только диалог в присутствии собеседника, причем под высказыванием понимается не первая реплика этого диалога.



каз — и предполагаю слушателя, который его исполнит, подчиненного. Я прошу — и предполагаю слушателя, который может исполнить просьбу, которому не чужды щедрость и милосердие. Я спую — и предполагаю, что мой собеседник серьезно относится к разговору, что его ответ будет аргументированным возражением, а не бранью. Во всех трех примерах жанровое ожидание может и обязано сочетаться с ситуативно-индивидуальным, зависящим от (известных говорящему или предполагаемых им) личных качеств слушателя. Но и в том, и в другом случае это ожидание *говорящего*, и потому конститутивные особенности жанра, по сути, сосредоточены в позиции адресанта, а не адресата<sup>39</sup>. Такие логические противоречия бахтинской теории побуждают ее наиболее радикальных критиков утверждать, что диалогизм — только «эпифеномен» или «фантазм» монологизма<sup>40</sup>.

4. Бахтин утверждал соотнесенность каждого жанра с определенной сферой человеческой деятельности:

В каждой сфере бытуют и применяются свои жанры, отвечающие специфическим условиям данной сферы; этим жанрам и соответствуют определенные стили. Определенная функция (научная, техническая, публицистическая, деловая, бытовая) и определенные, специфические для каждой сферы условия речевого общения порождают определенные жанры, то есть определенные, относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний<sup>41</sup>.

Здесь возникают два вопроса. Первый: является ли соотношение 'сфера деятельности — речевой жанр' взаимно однозначным (ведь только в этом случае перед нами дифференциальный признак жанра и основание для классификации жанров)? Второй вопрос: для всех ли жанров будет верно это положение? На оба вопроса приходится ответить отрицательно. Действительно, есть вторичные жанры, которые функционируют только в одной сфере деятельности: приговор — в юридической, меморандум — в дипломатической, элегия — в литературной, рецепт — в медицинской и т. д. Многие из этих жанров (хотя далеко не все) могут одновременно быть охарактеризованы как тематические, композиционные и сти-

<sup>39</sup> Это тем более верно в тех случаях, когда говорящий сознательно стремится вызвать нужную ему реакцию слушателя.

<sup>40</sup> См.: *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994. С. 62, 65, 70, 173 и др.

<sup>41</sup> *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров. С. 163—164.

листические единства (еще раз подчеркнем — на уровне жанров, а не отдельных текстов). Но существует и множество жанров, которые используются в двух и более сферах: дискуссия может происходить в науке, искусстве и политике, совещание — практически в любой области деятельности и т. д. Кроме того, надо заметить, что понятие «сферы деятельности» у Бахтина оказывается весьма расплывчатым: указанные в его статье «сверхжанры» научного выступления или делового документа, конечно, принадлежат соответственно научной и деловой сфере, но внутри каждой сферы распадаются на тысячи тематических разновидностей, относящихся к тысячам совсем не похожих друг на друга «малых сфер».

Что касается первичных жанров, то комплексные жанры непосредственного общения всегда используются во множестве сфер: ср. такие жанры, как спор или письмо. А элементарные, близкие к речевым актам, жанры могут использоваться в любых сферах и ситуациях человеческой деятельности (люди везде приветствуют друг друга, прощаются, извиняются, приказывают, просят и т. д.). Наконец, за пределами всех сфер *деятельности* (в практическом понимании этого слова) оказываются праздноречевые жанры.

Таким образом, здесь, как и в предыдущих пунктах, мы приходим к мысли, что бахтинская теория адекватно описывает только малую часть жанров и особенно серьезные трудности встречает в области первичных жанров.

Однако в данном случае есть определенная возможность модернизации бахтинской мысли о соответствии жанра сфере деятельности (или, точнее, типу ситуации) — если обратиться к теории фреймов и ее изводам. Сделаем небольшое отступление.

Фрейм (в других, не полностью синонимичных, вариантах — ситуационная модель, сценарий, схема) вошел в теорию коммуникации из работ основателя теории искусственного интеллекта Марвина Минского. Если человек сталкивается с новой для себя ситуацией, рассуждал Минский, то он обращается к готовому сценарию (фрейму), который затем должен быть приспособлен к данной ситуации. Отсюда определение: «Фрейм — это структура данных, предназначенная для представления стереотипной ситуации (пребывание в комнате, день рождения и т. п.)»<sup>42</sup>. Заметим, что в этом рассуждении, как и у Бахтина, речь идет о самых разнородных — простых и сложных, «первичных» и «вторичных», «элемен-

<sup>42</sup> Минский М. Структура для представления знания // Психология машинного зрения. М., 1978. С. 250.

тарных» и «комплексных» — ситуациях. Фрейм при этом предстает как двухуровневая система: верхние уровни — то, что бывает всегда в данной ситуации, нижние — то, что надо заполнить. Другими словами, фрейм — это общая схема, наполняемая индивидуальным содержанием в зависимости от конкретной ситуации, — точно так же, как речевой жанр у Бахтина. Более того, у Минского фрейм прямо связывается с тем, что мы бы сегодня назвали речевым жанром: «Точно так же, как существуют знакомые „основные сюжеты“ для рассказов, должны быть суперфреймы для рассуждений, споров, ведения повествования и т. п.»<sup>43</sup>. Таким образом, речевой жанр, понимаемый как «горизонт ожидания для слушающих и модель создания для говорящих» (Ст. Гайда) оказывается частью более широкой модели коммуникативной ситуации — фрейма. Изучение речевых жанров в тесной увязке с фреймами — один из перспективных путей «модернизации Бахтина»<sup>44</sup>.

Эта идея тем более интересна для литературоведения, что она отчасти пересекается с разрабатывавшейся Ю. М. Лотманом (и вслед за ним или параллельно с ним — Новым историзмом) теорией бытового поведения. Семиотическая теория бытового поведения Ю. М. Лотмана явно строилась по аналогии с теорией структуры художественного текста:

Сопоставление поведения декабристов с поэзией, как кажется, принадлежит не к красотам слога, а имеет серьезные основания. Поэзия строит из бессознательной стихии языка некоторый сознательный текст, имеющий более сложное вторичное значение. При этом значимым делается все, даже то, что в системе собственно языка имело чисто формальный характер<sup>45</sup>.

За этими рассуждениями стоит пара гомологичных оппозиций: повседневному рутинному поведению соответствует неорганизованная спонтанная речь, знаковому поведению — сознательно (сверх)организованный текст. При описании знакового поведения людей XVIII — начала XIX века Ю. М. Лотман оперировал исключительно текстуальными терминами: (поведенческий) стиль, ге-

<sup>43</sup> Минский М. Структура для представления знания. С. 295.

<sup>44</sup> Ср., например, такое определение речевого жанра: «вербальное оформление типичной ситуации социального взаимодействия людей» (Седов К. Ф. Анатомия жанров бытового общения // Вопросы стилистики. Саратов, 1998. С. 11; Дементьев В. В., Седов К. Ф. Социопрагматический аспект теории речевых жанров. Саратов, 1998. С. 6).

<sup>45</sup> Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1990. С. 333.

рой<sup>46</sup>, сюжет, текст и, наконец, жанр. Понятие «жанра» в применении к этой проблематике встречается у Лотмана довольно редко<sup>47</sup>, но если согласиться с самой идеей текстуальности поведения, а также вспомнить о теории фреймов и о теории речевых жанров Бахтина, то можно указать на существование определенных «поведенческих жанров» или фреймов в литературе и жизни: строго кодифицированных, как свадьба, похороны, церковные праздники, или более свободных в композиции, как расследование, хождение в гости и т. д. Тогда у наиболее упорядоченных поведенческих жанров окажутся свои стилистика, композиция и тематика, до некоторой степени сводимые, как и бахтинские «высказывания», в некое единство своим отношением к определенной сфере человеческой деятельности. Границами жанра окажутся поступки одного человека или группы людей, на которые реагируют другие. Эти фреймы, точно так же, как и речевые жанры, возможно, поделаются на первичные и вторичные, элементарные и комплексные. Более того, фреймы при таком подходе окажутся «фольклорными», как упомянутые свадьба и похороны, и «литературными», причем среди последних будут выделяться более и менее строгие, авторские. Заметим, однако, что такая постановка вопроса делает «безразмерную» задачу изучения речевых жанров еще более масштабной.

При сопоставлении лотмановской и бахтинской теорий необходима одна существенная оговорка: Ю. М. Лотман всячески подчеркивал отличие бытового («рутинного») поведения и поведения, которое сознательно строится как текст. Интерес исследователя вызывало только последнее — в отличие от Бахтина, которого интересовало и художественное, и бытовое слово. Семиотизация поведения в лотмановской трактовке близка к понятию острашения, — но не психологически-самоценного (направленного на «видение, а не узнавание» мира), а культурно ангажированного. По Лотману, чтобы быть знаковым, поведение должно а) *отличаться* от привычного — некой усредненной общепринятой нормы;

---

<sup>46</sup> В разных работах — «амплуа» (Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. С. 258—261, 338, 347, 361, 363, 367); «тип человека» (Там же. С. 332); «тип социальной психологии» (Там же. С. 335); «тип поведения» (Там же. С. 350); «социальные роли» (Там же. С. 350, 363); «культурная маска» (Там же. С. 351).

<sup>47</sup> Появление системы жанров поведения в России Ю. М. Лотман относит к середине XVIII века и связывает с кодификацией литературных жанров и дифференциацией жизненного пространства (см.: Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. С. 258).

б) *осознаваться* самим действующим лицом и реципиентами его поступков как игровое, театральное, ритуальное и т. д.; в) иметь дополнительный — внебытовой — смысл, который кодируется и декодируется вторичной моделирующей системой: поведение должно не просто «значить» нечто, но *обладать культурной значимостью*. Лотман ничего не писал о стертой повседневности, его интересовало исключительно осознаваемое самим субъектом поведение повышенной культурной значимости — аналог художественного текста. Этот крен в сторону «художественно отмеченного» поведения свойствен многим семиотическим штудиям: бытовое поведение изучается обычно только в той мере, в какой оно отклоняется от привычной нормы — например, экзотические нормы бытового поведения в этнографии. Однако в последнее время наметился интерес и к семиотике самого обычного и привычного поведения — в так называемых «постфольклорных» исследованиях<sup>48</sup>. Мы можем добавить, что изображенное бытовое поведение, особенное у такого писателя, как Чехов (которого многие современники считали главным образом бытописателем), также может стать предметом исследования — разумеется, без знака равенства между «изображенным» и «реальным» поведением людей конца позапрошлого века. В определенной мере (в какой поведении героев соотносимо с коммуникативной проблематикой) мы будем касаться этих вопросов в дальнейшем.

Таким образом, мы видим, что у бахтинской теории есть возможности модернизации, хотя они в данном случае приводят не к сужению задачи и «оттачиванию» теории, а к еще большему расширению круга поставленных задач и мало способствуют объединению всех речевых жанров в одной теоретической рамке.

Подводя итоги критического обзора идей Бахтина, мы должны констатировать: бахтинской теории строго соответствует только небольшая «верхушка» вторичных речевых жанров, причем, как это ни парадоксально, чем более строги правила такого жанра (чем «монологичнее» жанр), тем больше его соответствие определениям Бахтина. Первичные жанры оказываются совсем «за бортом» этой теории: а между тем, именно они в первую очередь интересуют лингвистов, изучающих живую речь, и именно они должны прежде других интересовать литературоведа, изучающего изображенную писателем коммуникацию. Где же выход?

<sup>48</sup> См., например: *Утехин И.* Очерки коммунального быта. М., 2000, *passim*. Исследователь именует свой подход «антропологией повседневности».

Выход, который спонтанно сложился в жанроведении и завоевал широкое признание, видится в следующем. Первым и главным дифференциальным признаком каждого жанра признается его *коммуникативная (или «иллокутивная») цель*. Этот термин не тождествен бахтинскому понятию «речевой замысел говорящего», хотя и составляет его ядро. «Речевой замысел», как отмечает М. Ю. Федосюк, скорее близок к принятому в теории речевых актов понятию «иллокутивная сила высказывания» — тому, «что, согласно намерению, должно быть понято»<sup>49</sup>:

Иллокутивная цель — это только часть иллокутивной силы. Так, например, иллокутивная цель просьб — та же, что и у приказаний: и те, и другие представляют собой попытку побудить слушающего нечто сделать. Но иллокутивные силы — это явно нечто другое. Вообще говоря, понятие иллокутивной силы производно от нескольких элементов, из которых иллокутивная цель — только один, хотя, видимо, наиболее важный элемент<sup>50</sup>.

В теории речевых жанров иллокутивной силе (бахтинскому «замыслу говорящего») будет соответствовать ряд параметров, первым и главным из которых неизменно остается коммуникативная цель. Почти в каждой работе по речевым жанрам предлагаются все новые параметры, но мы будем ориентироваться в основном на работы Т. В. Шмелевой, которые, как нам кажется, наиболее близки к «жанровой компетенции» носителей языка, получили широкое признание лингвистов и, главное, дали убедительные практические результаты.

Т. В. Шмелева предложила следующую модель речевого жанра. 1) Главным жанрообразующим признаком будет *коммуникативная цель*, которая дает основания для различения классов речевых жанров. Внутри каждого класса жанры будут различаться по пяти содержательным и одному формальному параметрам: 2) *концепция (или «образ») автора* — та «информация о нем как об участнике общения, которая „заложена“ в типовой проект речевого жанра, обеспечивая ему успешное осуществление»<sup>51</sup>; 3) *концепция (или «образ») адресата*, который заложен в каждом высказывании данного жан-

<sup>49</sup> Стросон П. Ф. Намерение и конвенция в речевых актах // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М., 1986. С. 149.

<sup>50</sup> Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов // Там же. С. 172.

<sup>51</sup> Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи. Вып. 1. Саратов, 1997. С. 93. Для нас примечательно то, что Т. В. Шмелева ссылается при этом на работы В. В. Виноградова об образе автора как инстанции, организующей целое художественного текста.

ра (т. е. бахтинский «предполагаемый адресат»); 4) *событийное содержание* — те признаки, важные для отбора диктумного содержания, о которых мы писали выше (актанты, их отношения, временная перспектива и оценка); 5) *фактор (или «образ») коммуникативного прошлого* — отношение высказывания данного жанра к уже сказанному в цепи речевого общения; 6) *фактор (или «образ») коммуникативного будущего* — отношение высказывания данного жанра к тому, что должно быть сказано в дальнейшем; 7) *языковое воплощение* — формальное выражение высказывания данного жанра с помощью языковых средств. Эта «анкета», предъявляемая всем жанрам, и должна ответить на вопросы «кто, кому, зачем, о чем и как говорит, учитывая, что было и что будет?»<sup>52</sup>.

В проекции на наши литературоведческие задачи исследования изображенной коммуникации каждый из этих параметров диктует длинный ряд вопросов. Приведем только самые важные — те, которые исходят из первого пункта. Какова коммуникативная цель высказывания героя, выступающего в том или ином жанре, и насколько она отличается от общежанровой цели? Что побуждает героя избрать эту цель? Каков результат высказывания? Если результат не достигнут («провал коммуникации»), то в чем причины неудачи? Есть ли нечто общее в коммуникативных неудачах разных героев, выступающих в одном жанре? Каковы, по Чехову, критерии успеха коммуникации? И т. д. Как мы увидим, именно соотношение цели и результата окажется самым важным и парадоксальным в чеховской коммуникации.

Все параметры модели, вместе взятые и объединенные коммуникативной целью, и представляют собой иллюкативную силу высказывания, принадлежащего к определенному жанру. Несов-

<sup>52</sup> Заметим, что у «анкеты» Т. В. Шмелевой есть большое число близких «родственников», начиная от ряда вопросов, рекомендовавшихся средневековой школьной риторикой: «кто? что? где? чем? почему? как? когда?» (см.: *Гаспаров М. Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 3 т. Т. 1. М., 1997. С. 625*) и до современных социолингвистических теорий. Ср., например, такие дескриптивные модели: «Кто говорит, что, кому, на каком языке, когда и с каким эффектом?» (*Lasswell H. D. The Structure and Function of Communication in Society // The Communication of Ideas. N.Y., 1948. P. 37*) или несколько искусственную систему SPEAKING, разработанную Деллом Хаймсом: Setting and Scene, Participants, Ends, Act sequence, Key, Instrumentalities, Norms, Genres — ситуация, участники, цели, последовательность действий, ключ, инструментарий, нормы и жанры (см.: *Hymes, Dell. Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach. Philadelphia, 1974. P. 55—61*).

падения в этих параметрах позволяют делать тончайшие различия между речевыми жанрами, которые кажутся на первый взгляд тождественными: например, убеждение и уговоры; спор, диспут и дискуссия. «Анкета Шмелевой» (которую, конечно, можно дополнять — что и делают многие ученые) дает надежду на описание речевых жанров как единой системы, то есть приближает жанроведение к решению задачи, поставленной Бахтиным. Разумеется, мы очень хорошо понимаем, что доминирование целеполагания фактически означает «монологизацию» понятия речевого жанра. По-видимому, есть большая доля правды в таких критических замечаниях:

На самом деле шесть перечисленных содержательных признаков речевого жанра представляют собой не некие объективные, как это могло бы на первый взгляд показаться, характеристики высказывания, его места в процессе общения, а также участников этого общения, а зафиксированную в данном высказывании оценку всех упомянутых параметров говорящим<sup>53</sup>.

Но, как мы видели в критическом обзоре, неизбежность такой монологизации заложена в самой теории Бахтина. Критерий целеориентированности и упрощает, и спасает теорию.

Этот критерий, как мы уже сказали, дает основание для ряда наиболее распространенных в современной лингвистике *типологий* речевых жанров. Бахтин настаивал на едином основании классификации<sup>54</sup>, однако в «Проблеме речевых жанров» этот вопрос не был решен<sup>55</sup>. Здесь мы дадим только краткое обоснование избранной нами классификации, более подробные справки о содержании и структуре классов речевых жанров будут даны в преамбуле к каждой главе.

Единое основание не исключает разногласий во «внутреннем» делении жанрового поля. Единственное безусловное разграничение, которое в настоящее время принимается практически всеми лингвистами, — это деление речевых жанров на информативные и фатические. В работах Т. Г. Винокур (которая, впрочем, не пользовалась понятием «речевой жанр») «фатика» и «информати-

<sup>53</sup> Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров. С. 107.

<sup>54</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 164.

<sup>55</sup> Хотя заметим, что ранее, в статье «Слово в романе», в качестве основания для классификации стилей был выбран близкий к целевому интенциональный момент, направленность слова «вне себя» (см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1979. С. 102—107 и особенно 105).



ка» рассматриваются как коммуникативные универсалии, которые структурируют всю область коммуникации и определяются оппозицией целей 'общение vs. сообщение'<sup>56</sup>.

В рамках *информативных жанров* (цели «сообщения») можно, вслед за Н. Д. Арутюновой выделить: «информативный диалог (make-know discourses)» и «обмен мнениями с целью принятия решения (make-believe discourses)»<sup>57</sup>, например, спор или дискуссия. Информативные диалоги (и монологи) очень разнообразны, их названия часто расплывчаты, но их отличительный признак заключается в том, что к ним, в отличие от жанров других классов, почти всегда можно добавить слово «...информации»: сообщение, запрос, подтверждение, опровержение, раскрытие. Если такую добавку сделать нельзя, то цель передачи и получения информации подразумевается в самом названии: экзамен, доклад, допрос, свидетельство, показания и т. д. Ключевые понятия для этих жанров: информация и референция. Они центрированы на «мире» — физической, социальной и психической реальности.

*Фатические жанры*, подчиненные интенции «общения», понимаются сейчас достаточно широко: сюда входят не только «праздноречевые» разговоры (small talk, «болтовня» с ее вариациями — семейный, дружеский разговор и др.), но и жанры, цель которых — улучшение отношений между говорящими (флирт, комплимент), а также ухудшающие эти отношения (инвектива, ссора)<sup>58</sup>. К фатическим жанрам, по всей видимости, вплотную примыкают и те, которые Т. В. Шмелева называет этикетными, «цель которых — осуществление особого события, поступка в социальной сфере, предусмотренного этикетом данного социума: извинения, благодарности, поздравления, соболезнования и т. д.»<sup>59</sup>. При всех различиях с «чистыми» фатическими жанрами, их объединяет интенция «установления или регулирования межличностных отношений»<sup>60</sup>,

<sup>56</sup> См.: *Винокур Т. Г.* Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. М., 1993. С. 15.

<sup>57</sup> См.: *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М., 1998. С. 650. По утверждению В. В. Дементьева, эти группы «выделяются практически всеми» (*Дементьев В. В.* Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике. С. 116). Однако, как мы увидим в дальнейшем (см. раздел 2.4), вопрос о подчиненности спора только информативным задачам весьма не однозначен.

<sup>58</sup> См. подробнее: *Дементьев В. В.* Фатические речевые жанры. С. 37—55), а также в наст. изд. в преамбуле к 6 главе.

<sup>59</sup> *Шмелева Т. В.* Модель речевого жанра. С. 92.

<sup>60</sup> *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. С. 650.

а еще чаще — их поддержания. Та же цель сближает с фатикой часть выделенных Т. В. Шмелевой оценочных жанров, «цель которых — изменить самочувствие участников общения, соотнося их поступки, качества и все другие манифестации с принятой в данном обществе шкалой ценностей»<sup>61</sup>. Ключевое слово для фатических жанров — это «контакт» во всех его многообразных значениях — от отсутствия шума в канале связи до взаимопонимания.

Надо отметить, что как информативные, так и фатические жанры — это огромные области, в которых невозможно найти единое компактное ядро доминирующих жанров. Поэтому разговор об этих классах на материале чеховского творчества будет представлять собой не описание одного-двух центральных жанров, а, скорее, анализ информативной или фатической коммуникации в целом.

За пределами общепринятого противопоставления фатики и информатики среди ученых царит разногласие мнений. Оставленный Н. Д. Арутюновой в рамках информатики «прескриптивный диалог (make-do discourses)»<sup>62</sup> многие лингвисты склонны (вслед за классификациями речевых актов) выделить в отдельный класс *императивных* жанров, «цель которых — вызвать осуществление / неосуществление событий, необходимых, желательных или, напротив, нежелательных, опасных для кого-то из участников общения»<sup>63</sup>. К таким жанрам, прямо воздействующим на действительность, относят прежде всего приказ и просьбу. Помимо них, императивными будут «запрет, мольба, совет, рекомендация, инструкция, распоряжение, обещание, обязательство и т. д.»<sup>64</sup> Как видно из этого списка, императивные жанры выражают главным образом желания и волю говорящего и отражают отношения власти. Желание, власть, волеизъявление и будут для них ключевыми понятиями.

Нам представляется необходимым выделить еще один вид речевых жанров, близкий, но не тождественный императивным: *аффективные* жанры, задачей которых является убеждение собеседника, а не побуждение его к прямому действию. Выражение «make-believe discourses» очень удачно характеризует эти цели, но разъяснение Н. Д. Арутюновой — «обмен мнениями с целью принятия решения» — сужает поле аффективных жанров до той обла-

<sup>61</sup> Шмелева Т. В. Модель речевого жанра. С. 92.

<sup>62</sup> Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. С. 650.

<sup>63</sup> Шмелева Т. В. Модель речевого жанра. С. 91.

<sup>64</sup> Шмелева Т. В. Речевой жанр: опыт общелингвистического осмысления // Collegium. № 1—2. 1995. С. 60—61.

сти, которая в древности именовалась совещательным или политическим красноречием. Аффективные жанры — традиционная область интересов риторики, и большинство так называемых риторических жанров должно быть отнесено сюда. Поскольку риторика с древних времен стремилась охватить сеткой категорий всю область абстрактных понятий, то ключевых терминов для аффективных жанров очень много: так, еще Аристотель называл в качестве предмета красноречия счастье, пользу, благо (для речей совещательных); добро и красоту (для речей торжественных); справедливость и несправедливость (для речей судебных).

Нам кажется неудачным противопоставление риторических и речевых жанров, которое предлагает О. Б. Сиротинина: риторические жанры характеризуются сознательным намерением говорящего мобилизовать возможности языка, чтобы «построить высказывание или их ряд с его точки зрения наиболее эффективным образом»<sup>65</sup>. Во-первых, в этом случае два высказывания с одной и той же целевой установкой и формальным выражением оказываются принадлежащими к разным классам — только в зависимости от этого трудноопределимого намерения «выстроить» текст (у человека, владеющего навыками публичной речи или письма, текст выстраивается «сам собой»). А во-вторых, возможен случай, когда риторика настолько въедается в «языковую личность», что различие намеренной и ненамеренной риторичности теряет смысл. Последний случай как раз очень характерен для чеховских героев.

Промежуточное положение между императивными и аффективными будут, по-видимому, занимать дидактические жанры — «призванные модифицировать поведение адресата»<sup>66</sup>, такие как поучение, заповедь, наказ и др. Отчасти к аффективным жанрам можно отнести и оценочные (по Т. В. Шмелевой — см. выше) или «эмотивные» (по М. Ю. Федосюку<sup>67</sup>). Эти жанры (утешение, соболезнование и др.) также направлены на адресата, но они лежат на границе целей фатических и аффективных классов: в той мере, в какой они улучшают отношения говорящих, они ближе к первым, в той мере, в какой они воздействуют на собеседника, — ко вторым.

---

<sup>65</sup> Сиротинина О. Б. Некоторые размышления по поводу терминов «речевой жанр» и «риторический жанр» // Жанры речи. Вып. 2. Саратов, 1999. С. 28.

<sup>66</sup> Орлова Н. В. Жанр и тема: об одном основании типологии // Жанры речи. Вып. 3. Саратов, 2002. С. 84.

<sup>67</sup> Федосюк М. Ю. Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «уговоры» // Русская разговорная речь как явление городской культуры. Екатеринбург, 1996. С. 78.

Как императивные, так и аффективные жанры ориентированы на адресата речи. Их можно дополнить симметричным классом *экспрессивных* жанров — выражающих прежде всего эмоции говорящего и представляющих его слово о себе и своих чувствах (признание, жалоба, исповедь и др.). Эти жанры монологичны. Их приметой будет то, что при смене ролей адресанта и адресата, которая естественна в любом диалоге, в них сохраняется монологичность речи ведущего главную речевую партию участника. Экспрессивные жанры, несомненно, особо важны для художественной литературы: в огромном большинстве случаев именно в них обретают форму лирические стихотворения, но не менее значимы они и для прозы: ср. исповедальность как органическую черту русской классической литературы. Различие между экспрессивными жанрами бытовой речи и лирикой заключается в том, что в быту они, как правило, носят частный характер (речь о себе и только о себе), а лирическому художественному высказыванию присуща обобщающая сила (речь о себе как речь о всех)<sup>68</sup>. Ключевые слова для экспрессивных жанров — искренность, откровенность, открытость, «исповедальность».

Наша классификация, разумеется, весьма несовершенна. Но заметим, что, во-первых, до сих пор никто не предложил системы, не допускающей массы исключений. Совершенство в такой «типологии бесконечности» достигается по мере непрерывного разветвления и дробления классов (и тем самым система отдалается от совершенства). А во-вторых, наша типология обладает тем плюсом, что она прямо коррелирует с классической теорией функций языка и моделью акта коммуникации, предложенной Р. О. Якобсоном, о которой мы уже упоминали во введении<sup>69</sup>. По этой теории,

---

<sup>68</sup> Ср.: «Самый субъективный род литературы, она (лирика. — А. С.), как никакой другой, устремлена к изображению душевной жизни как всеобщей» (*Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 7*).

<sup>69</sup> Эта модель стала подвергаться улучшениям почти сразу после своего появления и продолжает модернизироваться до сих пор. У Якобсона коммуникативный акт включает отправителя и получателя информации, сообщение, референт, код и канал связи. Д. Берло, конкретизируя каждый из компонентов, добавляет: характеристики отправителя и получателя речи (коммуникативные умения, установки, знания, социальная система, культура); в сообщении выделяются элементы, структура, код, содержание и отношение к содержанию; канал связи — это зрение, слух, осязание, обоняние, вкус и т. д. (См: *Berlo D. K. The Process of Communication. N.Y., 1960, passim*). Для наших целей достаточно классической модели Якобсона.

интенциональная направленность высказывания на мир, адресата, адресанта и контакт обеспечивается соответственно референтивной, экспрессивной, аффективной и фатической функциями языка. Этому делению и соответствуют наши жанровые классы (направленность на адресата в данном случае присуща аффективным и императивным жанрам). Еще две функции, выделенные Якобсоном, — металингвистическая и поэтическая — могли бы, вероятно, дать основание для выделения отдельных классов жанров, но нас останавливает следующее соображение. Метаязыковые жанры в рамках выполняемой нами задачи оказываются маргинальными (если считать «метаязыковыми» разговоры о языке, литературе и теоретическое обсуждение героями неких знаковых систем). Что касается «поэтических», то есть собственно художественных, жанров, то «внутри» художественного мира они, во-первых, могут существовать только как цитаты, и их исследованию посвящено множество работ о чеховской интертекстуальности, а во-вторых, они при этом теряют автотеличность, служа коммуникативным стратегиям цитирующего автора / текста. Мы будем касаться их только по мере необходимости и в связи с другими жанрами. Интертекстуальность, за небольшими исключениями<sup>70</sup>, не является предметом нашего исследования.

Однако и теория Якобсона, и лингвистические типологии, как любые абстрактные модели, не вполне адекватно описывают реальные речевые ситуации. Возможны ли, скажем, чисто экспрессивные жанры? Можно ли сказать нечто о себе, не сказав при этом ничего о мире? Любая жалоба неотрывна от слова о мире: после вопроса «почему?» человек укажет на внешние причины своего состояния. В другом экспрессивном жанре — исповеди — человек признает свои грехи. Но то, что это грехи, установил не он, а социокультурный закон. Речь о себе есть всегда речь о мире, полная автореферентность невозможна. То же касается аффективных жанров, ориентированных на адресата: проповедь, например, невозможна без экспрессии говорящего. Чисто информативные речевые жанры тоже могут существовать только как исследовательская абстракция — по крайней мере, в устной коммуникации. Бесстрастный медиатор между фактами и слушателем, не вносящий в информацию никаких собственных оценок, в реальной коммуникации едва ли представим. Настроение человека скажется, даже если он зачитывает чужой текст, тем более — если он говорит от

---

<sup>70</sup> См. раздел 3.4, где интертекстуальный слой чеховского текста рассматривается как след памяти речевого жанра.

себя<sup>71</sup>. Поэтому необходимо, вслед за Р. О. Якобсоном, указать на доминирование того или иного фактора. Жалоба или покаяние центрированы на субъекте, а не объекте. Проповедь ставит главной целью моральное воздействие на слушателя и убеждение его в некой истине, хотя она одновременно всегда будет нести информацию, выражать личное отношение проповедника и окажется риторически украшена. В трансформациях жанра (скажем, в процессе секуляризации проповеди) вторичные функции могут выходить на первый план, но если они заслоняют аффективную доминанту, то жанр теряет свое качество проповеди и превращается в нечто иное. Итак, отнесение речи к тому или иному жанру будет определяться только доминированием одной из функций (целей) в присутствии всех остальных<sup>72</sup>.

Мы очертили теоретические положения, которые должны охватить все разнообразие изображенной коммуникации единой концептуальной рамкой. Рассмотрим теперь собственно литературоведческие задачи, которые может помочь решить теория речевых жанров.

## 1.2. Теория речевых жанров и литературоведение

Предметом исследования в лингвистической теории речевых жанров является, по преимуществу, современная русская речь<sup>73</sup>. Главная задача здесь — описание формальных и содержательных характеристик жанров, а также установление парадигматических связей между жанрами и синтагматических связей между высказываниями, принадлежащими к разным жанрам, в текстах живой речи. Эта теория никоим образом не касается вопросов специфи-

---

<sup>71</sup> Хотя, с другой стороны, существование абсолютно безличных письменных текстов (научных, юридических, деловых и т. д.) тоже не вызывает сомнения.

<sup>72</sup> Впрочем, у ряда лингвистов есть серьезные сомнения в том, что среди множества целей говорящих в рамках одного коммуникативного акта можно выделить даже доминанту (см. сборник: *Multiple Goals in Discourse*. Clevedon, 1990, *passim*). С нашей точки зрения, это положение оказывается безусловно верным только для фатических жанров (ср. раздел 6.1), к которым, в основном, и апеллируют авторы сборника.

<sup>73</sup> «Речь» здесь обычно понимается как письменная и устная. Оговорка «современная» указывает на не преодолимые даже в принципе сложности в изучении устной речи прошлого.

ки художественного текста. Правда, в лингвистических работах можно встретить суждения о доминировании определенного речевого жанра в том или ином литературном произведении или о корреляции 'речевые жанры — художественный текст' в целом<sup>74</sup>, но они остаются случайными и разрозненными. А с другой стороны, существует такой парадокс: изучение жанров речи лингвистами очень часто основывается на литературном материале. Почти во всех работах по лингвистической прагматике и жанрологии используются примеры из художественной литературы — как современной, так и классической. Есть и целые книги, построенные только на литературном материале<sup>75</sup>. С точки зрения литературоведа, в основе таких работ лежит в корне неверная предпосылка. Используя пример из художественного текста вместо примера, взятого из живой речи, лингвист молчаливо предполагает, что литература точно и без искажений воспроизводит реальные диалоги. Так, описывая структуру речевого жанра светской беседы, опираются на примеры из романов Толстого<sup>76</sup>, никак не учитывая при этом, что для Толстого светская беседа — часть живой культуры и потому ее тематика и поэтика подвергаются такому же искажению, как историческая фигура Наполеона. Можно показать, что в романах «московского франта и салонного человека» (16, 81) Болеслава Маркевича этот жанр будет выполнять другие функции и, возможно, обладать другой структурой. В определенной (и большой) мере это верно для любого художественного текста. На неадекватность литературного материала в суждениях о живой речи указывал еще Л. П. Якубинский в статье 1923 г.,

---

<sup>74</sup> Ср., например: «Что касается эстетической сферы, то она может в своей переработке воспользоваться любой из регулярных реализаций жанра: лирическое стихотворение может быть построено с ориентацией на просьбу — как «Я не любви твоей прошу...» А. Ахматовой — или молитвы, как хорошо известные модели М. Лермонтова, Б. Окуджавы и других авторов» (*Шмелева Т. В.* Модель речевого жанра // *Жанры речи*. Вып. 1. Саратов, 1997. С. 97).

<sup>75</sup> См., например: *Плотникова С. Н.* Неискренний дискурс (в когнитивном и структурно-функциональном аспектах). Иркутск, 2000.

<sup>76</sup> См.: *Дементьев В. В.* Непрямая коммуникация и ее жанры. Саратов, 2000. С. 185—195. Заметим ради справедливости, что автор прекрасно понимает, что «художественная литература (...) не может быть адекватным материалом, если в качестве материала привлекать диалоги персонажей — стилизацию разговорной речи» (*Дементьев В. В.* Фатические речевые жанры // *Вопросы языкознания*. 1999. № 1. С. 48), но для изучения устной речи прошлого нет другого пути.

где он, тем не менее, и сам пользовался материалом диалогов Толстого<sup>77</sup>.

Отношение Бахтина к этой проблеме было двойственным. В архивных записях к «Проблеме речевых жанров» представлена целая программа изучения разных типов диалога (бытового, профессионального, идеологического и др.) — на материале романа<sup>78</sup>. При этом роман и другие вторичные жанры выступают именно как *материал* для изучения *речи*, причем в некоторых случаях в записях Бахтина явно просматривается упомянутая выше аберрация<sup>79</sup>. Однако вместе с тем Бахтин подчеркивает:

(Н)ужно учитывать, что здесь эти жанры, изъятые из условий реального речевого общения и подчиненные целям романа, в большей или меньшей степени трансформированы (...). В большинстве случаев эта трансформация идет по линии развития заложенных в самом первичном жанре возможностей, а не насилует и не искажает (?) этих жанров<sup>80</sup>.

В основном тексте статьи Бахтин высказывается более определенно:

(Р)еплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом<sup>81</sup>.

Последнее положение мы принимаем за безусловное. Для нас изображение того или иного речевого жанра писателем, даже признанным писателем-«фотографом», Лейкиным или Боборыкиным, не имеет общеречевого значения, а является частью авторского идио-

---

<sup>77</sup> См.: Якубинский А. П. О диалогической речи // Якубинский А. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М., 1986. С. 57.

<sup>78</sup> См.: Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 233—234. Особо отмечается Бальзак: «Интересная задача — классифицировать разнообразнейшие формы диалога у Бальзака и охарактеризовать специфику каждой из этих форм» (Там же. С. 234).

<sup>79</sup> Вряд ли кто-то сегодня согласится, что «советские производственные очерки — почти документальное отражение жизни языка в сфере производственной деятельности» (Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 236).

<sup>80</sup> Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 233. Вопрос в угловых скобках — знак неразборчивости написания предыдущего слова, поставленный публикаторами.

<sup>81</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. С. 161.



лекта. Конечным объектом нашего исследования должны стать не жанры русской речи, а определенное отношение к ним писателя<sup>82</sup>.

Такая постановка задачи возвращает нас к истоку: теория речевых жанров, задуманная литературоведом Бахтиным<sup>83</sup>, вполне может вернуться в литературоведение. Пока, насколько мы можем судить, этого почти не происходит. Редкое исключение представляют работы по прагматике фольклора, в которых фольклорный текст рассматривается как устное высказывание, обусловленное конвенциями между говорящим и слушающим<sup>84</sup>. Однако «речевые жанры» — это не только жанры устной речи и не только «вторичные» жанры. Интерес для литературоведения в первую очередь представляет функционирование первичных жанров в рамках художественного текста.

Сам Бахтин всячески подчеркивал пограничную природу своей теории: «(Теория речевых жанров) *лежит на границах лингвистики и литературоведения*, а также и тех почти совершенно еще не разработанных разделов филологии, которые должны изучать жизнь слова и специфическое использование языка во всех сферах общественной жизни и культуры»<sup>85</sup>, то есть, как мы сказали бы теперь, общей теории дискурса. По всей видимости, Бахтин рассматривал теорию речевых жанров не только как описание грамматики коммуникации, но и как инструмент литературоведческого анализа. Сохранились свидетельства о планах Бахтина написать большую книгу о речевых жанрах, где исследование художественной литературы должно было занять основное место:

---

<sup>82</sup> Заметим, что как раз у Чехова художественный текст часто имитирует поэтику реального бытового диалога. Однако это, конечно, не меняет нашего тезиса: во-первых, само по себе сходство черт поэтики автора и бытового диалога надо еще доказать, а во-вторых, в любом случае такая установка представляет собой целенаправленную стратегию автора. См. об этом подробнее в разделах 6.1 и 6.2.

<sup>83</sup> Литературоведческие корни бахтинской теории выдает само название: теория речевых *жанров*. Описываемые Бахтиным «типы высказываний» вполне могли быть названы иначе: ср. используемые в современной лингвистике наименования: коммуникативные тактики, речевые тактики, типы дискурса, типы текста и др.

<sup>84</sup> См., например: *Герасимова Н. М.* Севернорусская сказка как речевой жанр // Бюллетень Фонетического Фонда русского языка. Приложение № 6. Сказки Русского Севера. СПб., 1997. С. 7—27; *Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д.* Русский анекдот: текст и речевой жанр. М., 2002.

<sup>85</sup> *Бахтин М. М.* Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 236. Курсив мой. — А. С.

«Я сейчас пишу книгу о речевых жанрах. Это будет проблемная работа, преимущественно на материале русского романа. Безусловно, с экскурсами и в зарубежную литературу»<sup>86</sup>;

«Эта небольшая статья («Слово в романе». — А. С.) представляет собой фрагмент из книги о жанрах речи, над которой в настоящее время работает автор. Книга посвящена исследованию тех специфических типов или жанров речи, которые складываются в различных условиях устного общения людей и в разных формах письменности, в том числе в разных формах художественной литературы»<sup>87</sup>.

Поскольку «Слово в романе» — работа, посвященная специфике романа как жанра, ясно, что книга Бахтина должна была не только описывать жанры речи, но и затрагивать вопросы их функционирования в художественном тексте. О самых общих методологических принципах бахтинского жанроречевого подхода к художественной литературе можно судить по отдельным высказываниям в статье «Проблема речевых жанров». Бахтин подчеркивал, что литературные жанры «в большинстве своем слагаются из первичных жанров (драма из реплик, роман и др.)»<sup>88</sup>. Действительно, художественный текст можно рассматривать не только как многоуровневую структуру, объединенную хронотопическим единством и подобную реальному миру, но и как высказывание, состоящее из других высказываний. «Война и мир» — не только «мир», который населяет 800 героев, но еще и сложнейшее высказывание, то есть определенная последовательность изображенных светских бесед, военных приказов, признаний в любви, документов, совещаний, писем, споров и т. д. По словам Бахтина, «(Р)оман — это энциклопедия первичных речевых жанров, не отдельный роман, а романский жанр (письма, бытовые диалоги, дневники, анналы (?), протоколы, исповеди, бытовые рассказы и т. п.)»<sup>89</sup>. В трактовке каждого из этих жанров и в способах их соединения можно найти авторскую специфику. Одна часть этих жанров традиционно являлась объектом интереса для литературоведов, другая оставалась в тени. Никто не сомневается в том, что толстовский портрет героя или способ внедрения исторического документа в роман

<sup>86</sup> Советская Мордовия. 13.02.1966, цит. по: Алпатов В. М. Проблема речевых жанров в работах М. М. Бахтина // Жанры речи. Саратов, 2002. Вып. 3. С. 103.

<sup>87</sup> Бахтин М. М. ⟨Предисловие к публикации статьи «Слово в романе⟩ // Вопросы литературы. 1965. № 8. С. 84.

<sup>88</sup> Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 233.

<sup>89</sup> Там же.

отличается от приемов современных ему писателей. Не менее верно, но менее осознано то, что поэтика спора, исповеди или совета у Толстого радикально отличается, скажем, от чеховской<sup>90</sup>.

Ставя самую общую задачу, можно предположить, что существуют специфические жанроречевые доминанты и правила построения для художественного текста как такового, для отдельных литературных течений и направлений, а также для отдельных авторов и произведений. Изучение литературных жанров в таком случае становится частью более широкой проблемы — изучения текста как контаминации первичных и вторичных, элементарных и комплексных, монологических и диалогических речевых жанров, построенной по (нестрогим) правилам «грамматики речи» в соответствии с коммуникативной стратегией автора. Отличие жанроречевого подхода в литературоведении от лингвистического заключается в том, что объектом исследования является не записанная спонтанная речь, а целенаправленно организованное словесное единство, за которым стоит определенная авторская стратегия, будь то осознанное намерение или нечто «сказавшееся» в тексте. В данной работе мы, оставив в стороне более широкие вопросы о жанроречевых доминантах художественного текста и направления, сосредоточимся только на стратегиях одного автора — Чехова.

Уточним термин «коммуникативная стратегия». Нам кажется не совсем удачным его употребление по отношению к дискурсу, а не авторской инстанции в художественном тексте, как предлагает В. И. Тюпа: «Жанр представляет собой исторически продуктивный тип высказывания, реализующий некоторую коммуникативную стратегию данного дискурса»<sup>91</sup>, причем дискурс понимается как «„коммуникативное событие“ (ван Дейк), разыгрывающееся между субъектом, референтом и адресатом высказывания»<sup>92</sup>. Такое сочетание двух определений оставляет место для недоразумений: «коммуникативным событием» можно посчитать: а) коммуникацию «автор — читатель» на уровне всего авторского текста; б) коммуникацию «повествователь — читатель» на уровне одного из речевых

---

<sup>90</sup> Исключение представляют две книги Л. Я. Гинзбург, полные тонких замечаний о специфике толстовской коммуникации, хотя, конечно, без упоминания речевых жанров (см.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977; она же. О литературном герое. Л., 1979) и работа О. В. Сливичко (Сливичкая О. В. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Проблемы человеческого общения. Л., 1988).

<sup>91</sup> Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 11.

<sup>92</sup> Там же. С. 5.

жанров, входящих в целое текста; в) изображенную автором коммуникацию между героями. На наш взгляд, в двух последних случаях нельзя говорить о стратегии. Мы предлагаем различать:

- речевой жанр (понимаемый в соответствии с замечаниями, высказанными в предыдущем разделе);
- индивидуальную реализацию жанра в тексте;
- коммуникативную стратегию автора как целенаправленную упорядоченность индивидуальных реализаций речевых жанров в данном тексте и во всем корпусе произведений писателя.

Таким образом, понятие жанра относится к уровню дискурса, реализации жанра — к уровню конкретного текста, а коммуникативной стратегии — к уровню автора. Такое разграничение более соответствует принятому в лингвистике понятию коммуникативных стратегий: «Цели речевых стратегий являются долгосрочными, рассчитанными на „конечный результат“ (ван Дейк определяет их как «глобальное намерение»), цели же речевых актов и — в большинстве случаев — речевых жанров ограничены конкретной коммуникативной ситуацией, эпизодом (в этом смысле аналогом можно считать цели речевых тактик и коммуникативных ходов, осуществляемых под контролем стратегии)»<sup>93</sup>. Действительно, речевой жанр, как мы видели, при всем разнообразии своих дифференциальных признаков, определяется прежде всего через свою цель. У одного жанра — одна цель, а в реальном диалоге и даже в его небольшом отрывке цели (и жанры) меняются неоднократно<sup>94</sup>. Поэтому лучше, как и предлагает О. С. Иссерс, отнести слово «стратегия» к авторской инстанции, за комплексным речевым жанром оставить слово «тактика», а за его компонентами (первичными жанрами, по Бахтину) — термин «коммуникативные ходы».

Особо следует оговорить проблему повествователя. Повествователь, как любая другая коммуникативная инстанция текста, не исключен из континуума речевых жанров, он может говорить только ими. Однако нас будет интересовать в первую очередь изображенная коммуникация, слово героев. Мы можем исключить из рассмотрения аспект коммуникации 'повествователь — читатель' и обращаться к проблеме повествования только в той мере, в какой оно соотносится (комментирует, оспаривает, соглашается) со словом героя. У Чехова во многих случаях такой комментарий отсутству-

<sup>93</sup> Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2003. С. 73.

<sup>94</sup> См., например, анализ начала *«Безотцовщины»* в разделе 6.1.

ет<sup>95</sup>. Наибольший интерес представляют внутренне диалогизированные тексты, в которых осуществляется интерференция слова героя и повествователя, как это происходит у позднего Чехова.

Конечный предмет нашего интереса — стратегии Чехова, управляющие изображенной коммуникацией. Нас будет интересовать тот аспект образа автора, который стоит за всеми коммуникативными тактиками текста. Из этих тактик складывается стратегия автора, его глобальное видение проблем коммуникации.

Стратегии автора, организующие поэтику изображенной коммуникации, действуют на двух уровнях: парадигматическом и синтагматическом.

*Парадигматический* аспект коммуникативных стратегий автора проявляется в общей семантике высказываний определенного речевого жанра, рассеянных по всему корпусу его произведений. Когда мы рассматриваем тему «спор у Чехова», мы пытаемся найти нечто общее между спорами, которые ведут герои «Палаты № 6», «Моей жизни», «Дома с мезонином» и еще десятков рассказов и пьес — в сопоставлении друг с другом и с жанровой моделью спора. В определенном смысле исследование парадигмы отдельного речевого жанра у писателя сходно с мотивным анализом. Критерием выделения того или иного мотива всегда является повторяемость — в рамках одного или нескольких текстов<sup>96</sup>. Но точно так же повторяются высказывания в ключевых речевых жанрах. Разные жанры могут оказываться более или менее важными для культурной эпохи, направления или писателя (словесная дуэль в ренессансной комедии, любовное объяснение на rendez-vous в реалистическом романе, исповедь у Достоевского и т. д.) и потому чаще или реже повторяться. Методом мотивного анализа ученый доказывает (а не предполагает априори), что статуя у Пушкина или небо у Толстого обладает некой единой семантикой в разных текстах. Таким же образом мы пытаемся доказать в этой работе единство взгляда Чехова на спор, исповедь или проповедь.

Однако существует и отличие жанроречевого подхода от мотивного анализа: оно состоит в том, что все исследуемые парадигмы в данном случае имеют прямое отношение к коммуникации. Мотивный анализ имеет дело с элементами культуры — артефак-

<sup>95</sup> Особенно в так называемый «объективный» повествовательный период (см.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 61—87).

<sup>96</sup> Этот критерий объединяет и семантическую трактовку мотива в духе Веселовского — Фрейденберг, и морфологический подход Проппа и его последователей. См.: Силантьев И. В. Становление теории мотива в русском литературоведении // Russian Literature. XLIX. 2001. С. 489—516.

тами, концептами, доктринами, даже природными явлениями, уже осмысленными в предшествующей культурной традиции. Коммуникация — не элемент культуры, а ее грамматика, связывающая все элементы воедино. Поэтому вопрос об успешности / безуспешности коммуникации в мире писателя — это не частный вопрос. Он говорит о доступности объекта субъекту, о самой возможности познания. Самый трагический текст оптимистичен, если в нем герои слышат друг друга, если для их восприятия другого и мира в целом нет фатальных препятствий. «Трагичнейшая» трагедия (Аристотель) оптимистична по сравнению с абсурдистским текстом XX века, где ни одно высказывание нельзя назвать успешным. Чеховские тексты, на наш взгляд, уникальны тем, что они, сохраняя правдоподобие, «эффект реальности», в то же время парадоксальны в каждом атоме своей коммуникативной структуры.

Помимо парадигматической, существует и *синтагматическая* упорядоченность разных речевых жанров в рамках одного произведения. Она определяется двумя рядами факторов. Во-первых, собственно литературными: архитектурными, композиционными и стилистическими заданиями, которые могут зависеть, согласно расходящимся мнениям теоретиков, от замысла автора, логики развития сюжета, порождающих механизмов текста, жанрообразующей функции хронотопа и т. д. Но существует и второй ряд факторов, связанных собственно с речевыми жанрами. Речевые стратегии, «часто предполагают некоторую последовательность коммуникативных шагов, функционально зависящих друг от друга»<sup>97</sup>. За этим стоит предположение о существовании «синтаксиса речи» — правил сочетания высказываний в зависимости от речевых стратегий. Эти правила нельзя считать изученными, несмотря на усилия ученых как в области лингвистики текста, так и собственно в жанрологии. Автор способен в своих целях отступать от этих правил сочетаемости жанров, которые осознает его читатель в силу присущей ему «жанровой компетенции». Коммуникативные стратегии автора художественного текста, несомненно, включают в себя оба ряда факторов.

Основная часть книги (главы 2—6) исследует парадигмы наиболее важных речевых жанров у Чехова в каждом из выделенных пяти классов. Однако начнем мы с синтагматики, а именно — с попытки описания чеховской «грамматики речевых жанров» на материале ранних рассказов. Как мы увидим, эта тема окажется одновременно безразлична и для исторической поэтики.

---

<sup>97</sup> Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. С. 77.

### 1.3. Смещение / смещение жанров и порождающие механизмы чеховского текста

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 *смещения / смещения жанров*<sup>98</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

---

<sup>98</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.: Fowler A. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, 1982. P. 170—190). Наша задача в данном случае — указать на функцию этих процессов в историко-литературной перспективе.

извиняющаяся; критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было *смещение* системы<sup>99</sup>.

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

При таком соотношении жанров, их постоянной переключке и взаимном вторжении, образовывавшем как бы единый многоголосый оркестр, в принципе отменялся иерархический подход к жанрам. Ценность того или иного жанра определялась его художественной выразительностью 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. Отсюда поражавшее современников ощущение новизны и необычности пушкинского стиля. Благодаря этому же Пушкин смог отказаться от принципиального деления средств языка на «низкие» и «высокие». Это явилось существенным условием решения им важнейшей национально-культурной задачи — создания нового национального литературного языка<sup>100</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<sup>101</sup>, то к середине 20-х годов, во многом благодаря деятельности Пушкина, эти разнонаправленные силы пришли к гармонии:

К 1825 году русский читатель находился уже в совершенно ином стилистическом и жанровом мире по сравнению с тем, каким этот мир был за десять лет до того. Гибкость и синтетичность этого мира оставила далеко позади все те границы и барьеры, которые до того разделяли в поэзии высокое и низкое, ораторский пафос и салонную ироничность, мир космической объективности и мир интим-

<sup>99</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255.

<sup>100</sup> Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960—1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1997. С. 188—189. В конкретных анализах пушкинских текстов Ю. М. Лотман неоднократно подтверждал эту мысль, ср., например: Там же. С. 417—428.

<sup>101</sup> См.: Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992. (Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 27). С. 22.



ной камерности, идиосинкретизм национальной традиции и космополитическую просвещенность, стремление к гармонии и уравновешенности и мессианистический экстремизм. Эта новая гибкость стилей и жанров, новая смысловая глубина поэтического слова и образа, их способность к бесконечным взаимным перетеканиям и превращениям явили собою принципиально новое качество поэтического языка, новый его потенциал, реализация которого служила мощным импульсом дальнейшего развития. Данный эффект отложился в культурной памяти в качестве идеи о «рождении» новой русской литературы и нового русского литературного языка<sup>102</sup>.

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“»<sup>103</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»<sup>104</sup>. Действительно, процессы конвергенции и дивергенции литературных жанров охватывают всю историю литературы, это почти периодический процесс, связанный, по Бахтину, с эпохами господства романа:

Особенно интересные явления наблюдаются в те эпохи, когда роман становится ведущим жанром. Вся литература тогда бывает охвачена процессом становления и своего рода «жанровым критицизмом». Это имело место в некоторые периоды эллинизма, в эпоху позднего средневековья и Ренессанса, но особенно сильно и ярко

<sup>102</sup> Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина... С. 324—325.

<sup>103</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 119. На ту же «оксюморонность» сочетания жанров в романах Достоевского Бахтин указывал в заметках «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского» (см. Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 42). Тезис Бахтина восходит к работе Л. П. Гроссмана (см.: Гроссман Л. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 165), которого Бахтин цитирует и с которым полемизирует в 1 главе «Проблем поэтики Достоевского».

<sup>104</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 120, см. также: Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. С. 42—44.

со второй половины XVIII века. В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются» (...) Те же жанры, которые упорно сохраняют свою старую каноничность, приобретают характер стилизации. Вообще всякая строгая выдержанность жанра помимо художественной воли автора начинает отзываться стилизацией, а то и пародийной стилизацией<sup>105</sup>.

Несомненно, что вторая половина XIX века была временем господства синтетического «метажанра» реалистического романа, и потому «строгая выдержанность» жанров стала теряться<sup>106</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 (...) История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от Мертвых Душ Гоголя и до Мертвого Дома Достоевского в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести<sup>107</sup>.

Толстовский парадокс принимается современными учеными: «(К)ак известно, ни одно из вершинных достижений русской лите-

---

<sup>105</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 449—450. О «„романизации“ старых жанров в эпоху расцвета романа» см. также в заключении к «Проблемам поэтики Достоевского» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 299). О смешении жанров в эпоху Ренессанса писал Л. М. Баткин (см.: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 44—53, 95—97).

<sup>106</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» (Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996. С. 397).

<sup>107</sup> Толстой А. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой А. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 16. М., 1955. С. 7.

ратуры XIX века не укладывается в традиционные жанровые рамки»<sup>108</sup>.

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*»<sup>109</sup> (Бахтин). 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»<sup>110</sup>.

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 «холодильник» прежних жанров<sup>111</sup>, сохраняла достаточно жесткую жанровую систему<sup>112</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

<sup>108</sup> Чудаков А. П. Единство видения: письма Чехова и его проза // Динамическая поэтика: от замысла к воплощению. М., 1990. С. 276.

<sup>109</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. С. 180.

<sup>110</sup> Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. С. 239.

<sup>111</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» (Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 71). Очевидно, что эта мысль развивает идеи «литературной эволюции» Тынянова.

<sup>112</sup> См. об этом: Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 45.

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»<sup>113</sup>, 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:

Чуть ли не на протяжении ста лет писатели, связанные одинаково жизнью, говорили одинаковым словом. (...) А за оградой маленькая лавочка выросла в пестрый и крикливый базар. В спокойную жизнь усадеб ворвалась разноголосая чеховская толпа адвокатов, акцизных, приказчиков, дам с собачками. (...) И вот Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению «торгующей России»<sup>114</sup>.

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»<sup>115</sup>. Для нас этот момент наиболее важен. Во второй половине XIX века романизации подверглись не только малые жанры прозы (о чем много писали<sup>116</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,

<sup>113</sup> Эйхенбаум Б. М. О Чехове // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 39.

<sup>114</sup> Маяковский В. В. Два Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 973.

<sup>115</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 450.

<sup>116</sup> См., например: Кубасов А. В. Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра. Свердловск, 1990, passim.

блестящие афоризмы, лирико-патетические монологи (...) Диалог приобретает экстенсивный характер, включает в свою орбиту „мелочи“ быта, подробности, отражает „реку жизни“<sup>117</sup>. С другой стороны, упадок серьезной драмы в 1880-х — начале 1890-х гг. — период «междущарствия» после Островского и до Чехова, признаваемый всеми историками театра, — выражался в ее дальнейшем «обытовлении», господстве «бытовой мелодрамы»<sup>118</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 восьмидесятые годы (Лейкин, Писемский, Ясинский, Потапенко, Вас. Немирович-Данченко, Мамин-Сибиряк и др.)<sup>119</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<sup>120</sup>.

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>121</sup>. Свойственное авторам сценки стремление «к сухому, безэпитетному, „протокольному“ авторскому повествованию, почти лишенному тропов»<sup>122</sup> 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>123</sup>, представлены все сословия, возрасты и профессии. Талант стилизатора проявлялся в том, что речь

<sup>117</sup> Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск, 1989. С. 182.

<sup>118</sup> См.: Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 76.

<sup>119</sup> Ср. подборку суждений современников о «фотографизме» едва ли не всех известных писателей 1880-х гг.: Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. С. 119—120.

<sup>120</sup> Виноградов В. В. История русского литературного языка. М., 1978. С. 59.

<sup>121</sup> Об эволюции очерка в «сцены» и затем в «сценку» см.: Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. С. 23—39, 84—130.

<sup>122</sup> Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. С. 29.

<sup>123</sup> См.: Громов М. П. Город N. // Громов М. П. Книга о Чехове. М., 1989. С. 232—241.

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>124</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<sup>125</sup>.

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>126</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 *смещение* двух или нескольких речевых жанров.

---

<sup>124</sup> О классификации жанров чеховской прозы см., например: *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 45—51; *Он же.* Жанровая система Чехова // Памяти Г. А. Бялого: К 90-летию со дня рождения: Научные статьи. Воспоминания. СПб., 1996. С. 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 — В. И. Тюпа; идиллию, легенду, житие — А. В. Кубасов; житие, хождение, элегию, пастораль — Н. В. Капустин; новеллу — Н. Я. Берковский и Е. М. Мелетинский, и т. д.

<sup>125</sup> *Капустин Н. В.* «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново, 2003. С. 22, 39.

<sup>126</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>127</sup>. Таковыми оказывались: математические задачи<sup>128</sup>, рекламы и объявления<sup>129</sup>, библиографии<sup>130</sup>, календари<sup>131</sup>, загадки<sup>132</sup>, письма и телеграммы<sup>133</sup>, письмовники<sup>134</sup>, экзаменационные вопросы<sup>135</sup>, статистические опросники<sup>136</sup>, меню<sup>137</sup>, афиши<sup>138</sup>, словари<sup>139</sup>, юридические документы<sup>140</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>141</sup>, фантастический роман<sup>142</sup>; уголовный роман и детектив<sup>143</sup>, детскую сказку<sup>144</sup> и т. п. Молодой Чехов обращается и к пародиям на риторические жанры: поучение<sup>145</sup>, торжественная, обвинительная и рекламная риторика<sup>146</sup>.

<sup>127</sup> В. И. Карасик в своей классификации анекдотов называет этот вид «анекдот-пародия» (см.: *Карасик В. И. Анекдот как предмет лингвистического изучения // Жанры речи. Вып. 1. Саратов, 1997. С. 152*).

<sup>128</sup> «Задачи сумасшедшего математика» (1, 125).

<sup>129</sup> «Комические рекламы и объявления» (1, 122—124), «Контора объявлений Антоши Ч.» (1, 100—102), «Реклама», (4, 107).

<sup>130</sup> «Библиография» (2, 17).

<sup>131</sup> «Календарь „Будильника“ на 1882 г.» (1, 143—159).

<sup>132</sup> «Вопросы и ответы» (2, 50).

<sup>133</sup> «И то, и се» (1, 106—109), «Два письма» (2, 356).

<sup>134</sup> «Новейший письмовник» (3, 124—126).

<sup>135</sup> «Экзамен» (2, 293).

<sup>136</sup> «Дополнительные вопросы к личным картам статистической переписи» (1, 116), «Статистика» (5, 350—351).

<sup>137</sup> «Календарь „Будильника“ на 1882 г.» (1, 143—154).

<sup>138</sup> «Ярмарка» (1, 250).

<sup>139</sup> «3000 иностранных слов, вошедших в употребление русского языка» (2, 182), «Мои чины и титулы» (2, 230—231).

<sup>140</sup> «Завещание старого, 1883 года» (2, 300—301), «Контракт 1884 года с человечеством» (2, 306).

<sup>141</sup> «Тысяча одна страсть или Страшная ночь» (1, 35—38).

<sup>142</sup> «Летающие острова» (1, 208—214).

<sup>143</sup> «Тайны ста сорока четырех катастроф или Русский Рокамболь» (1, 487—492), «Шведская спичка» (2, 201—221).

<sup>144</sup> «Репка (перевод с детского)» (2, 64), «Сборник для детей» (2, 280).

<sup>145</sup> «Письмо к ученому соседу» (1, 11—16).

<sup>146</sup> «Корреспондент» (1; 183, 184, 193—194).

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>147</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. Поддается содержанию речевых жанров, в данных примерах — информативных<sup>148</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>149</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>150</sup>, медицинский или репортерский («Два романа»; 1, 481—484). Такого рода юморески бессюжетны, весь их интерес — в совмещении 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.

<sup>147</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 изображаемого явления» (Катаев В. Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 82).

<sup>148</sup> По классификации В. И. Карасика перед нами «нарушение семантики образов» и «семантики координат» (Карасик В. И. Анекдот как предмет лингвистического изучения. С. 150).

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

<sup>150</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. (И. Грэк (Билибин В. В.). Юридический беллетрист // И. Грэк (Билибин В. В.). Юмористические узоры. СПб., 1898. С. 95).



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 присутствующую 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»<sup>151</sup>. С другой стороны, упомя-

<sup>151</sup> *Evdokimova, Svetlana. Work and Words in «Uncle Vanja» // Anton P. Čechov — Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. München, 1997. P. 119.*

нув 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 общеязыковых правил сигнализирует о существовании иной, не данной в тексте упорядоченности, которая порождает необычный текст<sup>152</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 «мелочишек», 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 жанром<sup>153</sup>, из-за лжи<sup>154</sup>, раболепия<sup>155</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 выпол-

---

<sup>152</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)» (*Riffaterre M. Semiotics of Poetry. Bloomington — L., 1978. P. 164—165*).

<sup>153</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>154</sup> Героиня «Загадочной природы» жлет самой себе и собеседнику во время «исповеди».

<sup>155</sup> Чинопочитание рушит дружескую беседу в «Толстом и тонком».

нив 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>156</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 (например, жанр шутливой эпитафии)»<sup>157</sup>. Однако нас в данном случае будет интересовать не совмещение противоположных интенций в рамках одного высказывания, а динамический аспект того же явления (не «смещение», 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 обществен-

<sup>156</sup> О способности жанра (в том числе «устного», «риторического») у Чехова «превращаться в другой жанр» писал еще в 1973 г. В. Н. Турбин (см.: Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров у А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 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, откуда построение типологий.

<sup>157</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 192.

ные 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 сценках 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. по всем пунктам «анкеты Т. В. Шмелевой». 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. Как мы увидим в дальнейшем<sup>158</sup>, 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*<sup>159</sup>. 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 «Случаи *mania grandiosa*» взятые из речи охранительные императивы («Сборница воспрещены!», «А посиди-

<sup>158</sup> См. разделы 2.2, 2.3 и 2.4.

<sup>159</sup> Об этой закономерности у позднего Чехова будет сказано в разделе 6.4.

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>160</sup>; призыв прочитать заметку в газете — форму проповеди гласности<sup>161</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<sup>162</sup>.

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 «Сущая правда». Уволенный со службы 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>163</sup>.

Важным для чеховской эволюции был не самый частотный прием *метонимического смещения* речевых жанров. Метонимическая операция не обязательно сталкивает несовместимое и не обязательно преследует комические цели (как в принципе «перепутанных объявлений»). Ее суть — в сопоставлении, рядоположении

<sup>160</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>161</sup> «Вы живете, как дикие звери, газет не читаете, не обращаете никакого внимания на гласность, а в газетах так много замечательного!» («Радость»; 2, 12).

<sup>162</sup> Очень важным для позднего Чехова приемом оказалась гиперболизация жалобы. См. об этом подробнее в разделе 5.1.

<sup>163</sup> Последний случай можно также классифицировать как «понижение ожидания» — часть «несоответствия вывода» (см.: *Карасик В. И.* Анекдот как предмет лингвистического изучения. С. 151).

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 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 любыми, 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>164</sup>.

Соположение несвязанного предвдвывает 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

---

<sup>164</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).

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<sup>165</sup>.

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 некой эквивалентностью. В таком случае возникает окказиональная синонимия речевых жанров.

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.

Поясим 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 обыч-

---

<sup>165</sup> О принципе омонимии знаков и референциальных иллюзиях у Чехова см. раздел 2.3.



но 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. Перед нами омонимия высказываний и, шире, омонимия знаков — важная чеховская тема, которая, разумеется, не сводится только к речевым квипрокво. К этой теме мы еще вернемся<sup>166</sup>.

Возникает вопрос: насколько представленные у Чехова трансформации речевых жанров отличаются от того, с чем мы сталкиваемся ежедневно в бытовом общении? По всей видимости, здесь можно ответить так: Чехов, несомненно, подмечает широко распространенное явление, и, видя его парадоксальность, преувеличивает, делает более выпуклым — и без авторского комментария оставляет для размышления читателю. Б. М. Гаспаров, анализируя рассказ «В бане», где происходит, в наших терминах, типичная ироническая трансформация речевых жанров (обвинение и донос превращаются в покаяние), заключает:

Подобные ситуации могут возникать и спонтанно, в повседневной речевой практике. Однако это, конечно, крайний и сравнительно редко встречающийся случай. Чаще всего наша языковая деятельность протекает не в виде внезапных, остро ощущаемых переключений коммуникативного пространства, но путем непрерывных и постепенных его трансформаций; нередко говорящий и сам не сознает, что режим его мыслительной работы изменился в связи с изменившимся ощущением коммуникативного пространства<sup>167</sup>.

На наш взгляд, для раннего Чехова характерны «внезапные, остро ощущаемые» жанровые трансформации в речи героя, для позднего — «непрерывные и постепенные». Однако постоянное внимание к этим парадоксам остается специфической чертой писателя.

<sup>166</sup> См. раздел 2.3.

<sup>167</sup> Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 308.

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 книгу 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 смещение, переплетение и отрицание действительности определенных речевых жанров. Ранний Чехов экспериментирует с основной основой 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»<sup>168</sup>, 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<sup>169</sup>.

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

<sup>168</sup> Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 132.

<sup>169</sup> Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. С. 300.

нормального»<sup>170</sup> — то есть остраивает стерто-общепринятое поведение, что Чехов — «критик клишированной, окостенелой, футлярной культуры эпохи заката российской империи»<sup>171</sup>, «культуры штампов»<sup>172</sup>, «поэт конца», изображающий дряхлый мир<sup>173</sup>.

Как нам кажется, понятие речевого жанра (как и типологически сходные с ним понятия фрейма и ролевого поведения<sup>174</sup>) — 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>175</sup>, но пуантом чеховского анекдота обычно становится перемена жанра. В тех случаях, когда Чехова интересует только ситуация, а не слово ге-

<sup>170</sup> Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX в. Л., 1973. С. 21.

<sup>171</sup> Жолковский А. К. Зоценко и Чехов (сопоставительные заметки) // Чеховский сборник. М., 1999. С. 190.

<sup>172</sup> Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире: (Чехов: «Ионыч») // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мира автора и структура текста. Тенафл, 1986. С. 22—23.

<sup>173</sup> Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 49.

<sup>174</sup> О ролевом поведении у Чехова см. раздел 4.3.

<sup>175</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» (Лотман Л. М. Драматургия А. П. Чехова. Идеи и формы // Русская литература 1870—1890-х годов. Проблемы литературного процесса. Свердловск, 1985. С. 111).

роя, получаются очерки — «На волчьей садке», «Салон де варьете», «В Москве на Трубной площади», «На реке» и др., — которые представляют собой, как отмечает А. П. Чудаков, тупиковую ветвь чеховской эволюции<sup>176</sup>. 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 — 2—3) и ядро диалога. Диалог же выстроен вокруг определенного речевого жанра и подчинен задаче его трансформации.

До сих пор мы писали только о чеховской юмористике. У позднего Чехова весьма редко выделяется всего один речевой жанр, подчиняющий себе остальные. Это может происходить в «центро-стремительно» построенных текстах, где действие сосредоточено вокруг одного героя и его излюбленной речевой партии, или в тех случаях, когда рассказ центрирован на чисто коммуникативной проблематике<sup>177</sup>. Но в большинстве рассказов, не говоря уже о повестях и пьесах, конечно, нельзя говорить о доминировании только одного речевого жанра. Однако проблема речевых жанров у Чехова этим не снимается.

Во-первых, сохраняется упомянутый выше принцип «смены регистров»: он превращается в сложную интерференцию множества речевых жанров, их бесконечные трансформации, переключки и взаимоналожения. Это связано с тем, что каждый персонаж получает свой набор характерных речевых жанров, причем центральные герои обычно оказываются «многожанровыми», а второстепенные могут ограничиваться всего одним доминирующим жанром<sup>178</sup>.

Во-вторых, с каждым классом речевых жанров связаны определенные социальные роли и типы поведения, которые становятся предметом изображения для любого писателя, в том числе и для Чехова, и потому поиск специфики того или иного автора можно сосредоточить на его видении определенного жанра. Так, на-

---

<sup>176</sup> См.: Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. С. 69—75.

<sup>177</sup> Например, проповедь в рассказе «Без заглавия»; письмо в рассказе «На святках»; о последнем см. раздел 6.3.

<sup>178</sup> «Брюзжание» у Михаила Федоровича в «Скучной истории», обличение у Павла Ивановича в «Гусеве» и т. п.

пример, для информативных жанров характерна фигура носителя знания, обычно воплощенная в профессии — учителя, преподавателя, ученого; или в социальной позиции «взрослого», «отца», «наставника»; или в просветительской установке говорящего. Однако Чехов часто переворачивает обычное положение вещей: учитель не способен научить<sup>179</sup>, зато доминируют ложные носители знания<sup>180</sup>. С аффективными, риторическими жанрами связана роль мастера красноречия — адвоката, прокурора, священника. Но, как мы увидим в дальнейшем, проповедь у Чехова затруднена тем, что обычно не соблюдаются многие условия ее эффективности<sup>181</sup>. Императивные речевые жанры выражают отношения власти и иерархии, вокруг них сосредоточена по преимуществу социальная проблематика. Но отношения власть имущих и подчиненных у Чехова в какой-то мере тоже можно назвать «иронической трансформацией»<sup>182</sup>. Для фатических речевых жанров характерны не профессии и постоянные социальные позиции, а временные роли, которые способствуют фатическому общению и даже требуют его (хозяйки дома, гостя, визитера). Парадоксам этих ролей посвящено немало страниц у Чехова<sup>183</sup>. Для экспрессивных речевых жанров нет каких бы то ни было закрепленных ролей — все люди, по идее, равны как выразители эмоций. Но при этом в речах чеховских героев явно доминируют негативные эмоции: ср. огромную роль речевого жанра жалобы в его поздних текстах<sup>184</sup>, причем сама возможность искреннего выражения эмоций становится проблематичной<sup>185</sup>.

В-третьих, за отдельными речевыми жанрами стоит целый ряд социальных, психологических и философских конвенций и категорий, которые, с одной стороны, обеспечивают их эффективность, а с другой — всегда входят в круг внимания любого серьезного писателя. Такая точка зрения на жанр всегда была отличительной чертой М. М. Бахтина, который начиная с работ 20-х годов призывал «понима(ть) жанр не в формалистическом смысле, а как зону

<sup>179</sup> Ср. «Скучную историю», где старый ученый оказывается дезориентирован сам и не может никого ничему научить.

<sup>180</sup> Петр Игнатьевич в «Скучной истории», Панауров в повести «Три года» и др. См. об этом подробнее в разделе 2.1.

<sup>181</sup> См. раздел 3.3.

<sup>182</sup> См. разделы 4.2 и 4.4.

<sup>183</sup> Ср. как самый характерный пример рассказ «Именины». Подробнее см. раздел 6.1.

<sup>184</sup> Этому посвящен раздел 5.1.

<sup>185</sup> См. раздел 5.3.

и поле ценностного восприятия и изображения мира»<sup>186</sup> и подчеркивал, как мы уже писали, пограничный характер теории речевых жанров, непосредственно соприкасающейся с общей теорией дискурса. Есть прямая корреляция между основными классами речевых жанров и интерсубъективными отношениями, которые определяют всю жизнь человека. В нашей интерпретации информативным речевым жанрам у Чехова соответствуют категории информации, референции, просвещения, истины; аффективным — убеждения и права; императивным — желания, дара, помощи, зависимости, воли, отношений власти; экспрессивным — сочувствия и откровенности; фатическим — контакта и взаимопонимания. Вполне возможно предположить, что система речевых жанров покрывает сеткой категорий всю область коммуникации, и теория речевых жанров в этом смысле наследует античной философской риторике, которая пыталась со времен Аристотеля классифицировать и философские категории, и человеческие страсти. Выявляя при помощи исследования речевых жанров имплицитный «общественный договор» в области человеческого общения, мы неизбежно подходим к системе априорных категорий, на которых, как на аксиомах, основан этот договор<sup>187</sup>. Чеховское видение этих категорий должно стать конечным объектом нашего исследования, именно оно обуславливает глобальные коммуникативные стратегии его текстов.

Из вышесказанного ясно: не представляет большого интереса только формально-лингвистическое описание речевых жанров у Чехова. В этом случае цитаты из чеховских произведений будут внешне не отличаться от примеров, взятых из повседневной речи. Предметом такого исследования была бы «русская речь», а не «поэтика Чехова», да и корректность такого исследования, как мы уже писали, была бы сомнительна. Гораздо более продуктивно исследование функций речевых жанров в чеховских текстах и общих закономерностей (неизбежно приблизительных, допускающих многие исключения) в их изображении. В этом случае предметом исследования, как в любой работе по поэтике, становится специфическая философия данного автора, выраженная художествен-

---

<sup>186</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман (к методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1979. С. 471. См. также: Медведев П. Н. (Бахтин М. М.) Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 175—185.

<sup>187</sup> Ср., например, уже упомянутую фундаментальную речевую дихотомию «фатика vs. информатика», за которой стоит дихотомия категорий «общение vs. сообщение», исследованные в работах Т. Г. Винокур.

ными средствами. Ее изучение должно идти от данных текста (повторы принадлежащих к одному жанру высказываний в различных сюжетных ситуациях) к выводам о видении Чеховым<sup>188</sup> базовых категорий, определяющих мышление и речь человека. С другой стороны, нельзя игнорировать и анализ конкретных текстов, потому что иначе выводы, даже если они будут выглядеть правдоподобно по отношению к целому, могут оказаться неприменимыми к отдельному произведению<sup>189</sup>. Отсюда две задачи нашей работы:

- рассмотреть доминирующие и наиболее распространенные речевые жанры каждого класса в чеховских текстах и показать закономерности, ими управляющие;
- проанализировать отдельные тексты с позиций теории речевых жанров.

Работа построена следующим образом: анализ начинается каждый раз с конкретного речевого жанра или класса жанров, затем переходит к более общей интересубъективной категории, которая стоит за этим жанром, и сопровождается анализом отдельного чеховского текста, в котором этот жанр и категория выполняют текстообразующую роль.

В заключение необходима еще одна оговорка. Избранный в этой книге угол зрения на чеховскую поэтику таков, что работа неизбежно должна оказаться неполной. Во-первых, она представляет собой первую попытку систематического применения бахтинской теории речевых жанров не только к чеховскому творчеству, но и вообще к художественной литературе. Терминология и методология исследования в данном случае не разработана, автору пришлось отчасти заимствовать их из работ лингвистов, а отчасти изобретать самому (отсюда обилие предлагаемых новых терминов). Во-вторых, эта неполнота связана с масштабами материала и не-

<sup>188</sup> В данной работе говоря «Чехов» мы почти всегда имеем в виду «чеховский текст» — имплицитный автор, не обязательно совпадающий с биографическим и его прямыми суждениями. Исключение составляют цитаты из писем и других прямых высказываний А. П. Чехова (и в этом случае мы добавляем инициалы). Тем самым мы стремимся избежать постоянной литературоведческой аберрации: попыток передать своими словами «что хотел сказать автор своими художественными произведениями» (Зоценко). Когда мы пишем «Чехов говорит о...», мы имеем в виду: «С нашей точки зрения, основанной на таких-то данных, чеховский текст говорит о...».

<sup>189</sup> Так, наличие нехарактеристичных, дисфункциональных деталей у Чехова — доказанный А. П. Чудаковым факт, но нельзя ответить на вопрос «как сделан» любой текст, опираясь только на эти детали.

обходимостью пристального чтения, которого требует жанроречевой подход. Если представить себе некую идеальную работу на тему «Речевые жанры у Чехова», то понятно, что она должна включать в себя, помимо выводов, риторический комментарий к каждой строчке чеховского собрания сочинений, т. е. во много раз превышать его по объему. Поскольку это невозможно, мы остановились на характеристике только нескольких важнейших речевых жанров. Их отбор диктовали следующие критерии: эти жанры должны были быть частотными и важными для понимания Чехова; они должны были представлять каждый из обычно выделяемых лингвистами классов речевых жанров; они должны были соотноситься с социальными, психологическими и философскими категориями, широко обсуждавшимися до нас в чеховской критике.

Мы начнем с информативных речевых жанров.



## Глава 2

### ИНФОРМАЦИЯ И РЕФЕРЕНЦИЯ. ИНФОРМАТИВНЫЕ РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ

Цель информативных речевых жанров — это «различные операции с информацией: ее предъявление или запрос, подтверждение или опровержение»<sup>1</sup>. Таких жанров очень много, сюда входят и самые элементарные (например, вопрос), и самые сложные (например, научная монография). Наиболее простые жанры, близкие к речевым актам, достаточно подробно изучены в рамках собственно лингвистики (не «речеведения»). Однако, как отмечает Т. В. Шмелева, «вопросы их жанровой природы фактически не обсуждаются, а однообразие грамматически исследуемого материала «затушевывает» актуальность жанровой проблематики по отношению к классическим повествовательным предложениям»<sup>2</sup>. Большой интерес представляет изучение комплексных информативных жанров — особенно жанров научной речи, номенклатуры которых пока не существует. Однако попытки их описать предпринимаются, и они показывают, что, хотя эти жанры и даже их названия, как кажется, выходят за рамки «жанровой компетенции» большинства носителей языка, тем не менее некоторые жанры, описанные на научном материале, реализуются и в бытовых высказываниях информативного типа: например, «классификационный текст» или «сообщение об эмпирической закономерности причинно-следственного ти-

---

<sup>1</sup> Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи. Вып. 1. Саратов, 1997. С. 91.

<sup>2</sup> Там же.

па»<sup>3</sup>. Когда мы в быту делимся своими знаниями или, тем более, концептуализируем действительность, мы высказываемся в тех же жанрах, что и ученые.

Информативные жанры в целом (первичные и вторичные), на наш взгляд, следовало бы разделить на те, которые излагают факты («информирующие» жанры), и те, которые концептуализируют действительность («аналитические» жанры). В этом случае более очевидным станет вопрос о монологичности / диалогичности информативных жанров. Информрующие жанры (репортаж, лента новостей) монологичны в бахтинском смысле: хотя они и могут приобретать формы диалога, роль собеседника в них сводится к пассивному восприятию или уточняющим вопросам. Аналитические жанры всегда внутренне диалогизированы даже при отсутствии прямого спора или цитат: ни один предмет не обсуждается впервые, и потому в любой концепции идет внутренний спор: «не только в рецензиях и обзорах, но и в трудах теоретического характера широко представлен *диалог тех или иных точек зрения*, слышатся голоса различных ученых (как предшественников, так и современников автора)»<sup>4</sup>.

Нас, разумеется, будут интересовать не все жанры того или иного класса: то, что интересно лингвисту, не всегда интересно литературоведу. У Чехова представлено великое множество информативных жанров, и каждый из них мог бы послужить предметом отдельного исследования: поэтика письма, телеграммы, извещения о смерти, критического высказывания об искусстве, репортажа, делового предложения, — во всех них есть чеховская специфика, и часто нетривиальная. Однако для нас важны прежде всего те целевые установки речей героев, в которых выражается их общая идеологическая позиция. В данной главе мы обратимся главным образом к речам героев-просветителей и героев-сциентистов. И та, и другая жизненные ориентации были очень существенны для чеховского времени. Просвещение и служение науке входили в число безусловных этических императивов интеллигенции. Нет сомнения и в том, что Чехов разделял эти взгляды. Однако в его

---

<sup>3</sup> См.: Салимовский В. А. Речевые жанры научного эмпирического текста // Текст: стереотип и творчество. Пермь, 1998. С. 50—74; он же. Речевые жанры научного эмпирического текста (статья вторая) // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 1999. С. 40—65.

<sup>4</sup> Кожина М. Н. Некоторые аспекты изучения речевых жанров в нехудожественных текстах // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 1999. С. 28.

художественных текстах все оказывается не так просто и одно-значно.

Как мы уже писали во введении, провалы коммуникации у Чехова обусловлены не только нежеланием или неспособностью людей к общению, но и более глубокими причинами. Поэтому в рамках проблем информативного общения нам придется обратиться к более общей коммуникативной проблематике, в частности, к вопросу о природе знака у Чехова.

К информативным жанрам обычно относят не только «информативный диалог (make-know discourses)», но и спор, дискуссию. Мы подробно обсудим поэтику спора у Чехова, сравнивая ее с жанровой моделью, и вместе с тем обсудим и неочевидный вопрос о принадлежности спора к информативным жанрам.

Во всех случаях нас будет интересовать не только речь героя, но и стоящая за речью идеология и психология, а в конечном итоге — отношение имплицитного автора к возможностям коммуникации.

## 2.1. Информация vs. этика

Передача чистой информации, фактов может быть делом добровольным или вынужденным. В первом случае высказывания героев могут быть обусловлены просветительскими или научными намерениями, желанием поделиться своим опытом и знаниями или понять действительность. Информативные жанры, безусловно, были центральными для литературы реалистической эпохи, которая «полагала исчерпаемой фактическую действительность»<sup>5</sup> и предпочитала констативные высказывания перформативным<sup>6</sup>. Чехов не был исключением: не только «Остров Сахалин», но и все чеховское творчество было сверхинформативно, представляло собой огромную социально-бытовую энциклопедию (хотя явно и не упорядоченную), что во многом определяло авторскую концепцию адресата. Но интенции автора далеко не совпадают с интенциями его текстов.

Вопреки вере самого Чехова в науку, прогресс и факты, добродетельное просветительство или научный интерес у его героев никогда не бывают полностью позитивны. Человек, выступающий

<sup>5</sup> См.: Дёринг И. Р., Смирнов И. П. Реализм: Диахронический подход // Russian Literature. VIII—I. January 1980. С. 6.

<sup>6</sup> Там же. С. 12.

в любом из субжанров *информативного сообщения*, излагающий нужные, полезные или занимательные факты, — всегда оказывается по какой-то причине не безупречен.

Обратим для начала внимание на то, как изображается фигура учителя в чеховских текстах. Чехов показывает некомпетентность учителя («Репетитор»), его личную слабость, алкоголизм («Анна на шее» — отец героини), дурной характер («Учитель»), ограниченность и подражательность (Кулыгин — «Три сестры»; Медведенко — «Чайка», Ипполит Ипполитович — «Учитель словесности»), университетский профессор стар и болен, испытывает на лекциях «одно только мучение» («Скучная история»; 7, 263) и упрекает себя за то, что не может совершить этический поступок: «⟨П⟩рочесть мальчикам прощальную лекцию, благословить их и уступить свое место человеку, который моложе и сильнее меня» (7, 263). Другой профессор презирает науку, коллег и студентов (Михаил Федорович — там же; 7, 285—287). Сельская учительница замучена жизнью так, что уже «никогда ⟨...⟩ не думала о призвании, о пользе просвещения» («На подводе»; 9, 339), но и начальница гимназии в губернском городе не любит свою работу (Ольга — «Три сестры»). Учитель почти безумен, и гимназия «страшна, противна всему существу его» (Беликов — «Человек в футляре»; 10, 45). Наконец, учитель абсолютизирует просвещение так, что оно превращается в подавляющую других силу (Лида — «Дом с мезонином»). Просвещение очень часто выступает как насилие: Чехов, сам оставшийся на второй год в гимназии из-за древнегреческого языка, неоднократно обращался к теме ненужных, насильно вливаемых знаний, — например, в таких рассказах, как «Случай с классиком» (где речь о пользе просвещения, «о науке, свете и тьме» (2, 126) сопровождает порку), «В пансионе» (где барышни учат алгебру), в эпизоде с отчисленным из-за *ut consecutivum* гимназистом в «Трех сестрах», или в нереализованном сюжете из записной книжки: «Один капитан учил свою дочь фортификации» (17, 48).

При этом отрицается, разумеется, не само просвещение или «маленькая польза» фактов, а только их носитель: человек не способен быть просветителем в полном значении этого слова, независимо от того, кто виноват в этом — он сам или социальные обстоятельства.

Мотив «неадекватности просветителя» сохраняется и по отношению к тем героям, которые занимаются просвещением не в силу профессионального долга, а добровольно. Так, например, просветительские речи доктора Благово в «Моей жизни» оказывают на его слушателя (Мисаила Полознева) благотворное воздействие:

Видаясь с ним и прочитывая книги, какие он давал мне, я стал мало-помалу чувствовать потребность в знаниях, которые одухотворяли бы мой невеселый труд. Мне уже казалось странным, что раньше я не знал, например, что весь мир состоит из шестидесяти простых тел, не знал, что такое олифа, что такое краски, и как-то мог обходиться без этих знаний (9, 231).

Читатель может вполне резонно усомниться в том, что знание химического состава красок способно «одухотворить» труд маляра, и заподозрить тут скрытую чеховскую насмешку. Однако более глубокая ирония состоит в том, что *информативный* дискурс воспринимается как *этическое* откровение<sup>7</sup>. Мисаилу кажется, что речи сциентиста Благово «поднимают его нравственно» (там же), но впоследствии оказывается, что именно Благово способен на аморальный поступок: бросает беременную сестру героя ради научной карьеры, после ее смерти не заботится о ребенке. Напрашивается аллегорическое прочтение этого текста: «чистое» знание на самом деле не чисто, потому что оно не может выступать само по себе, в отрыве от своего носителя, а человек никогда не совершенен, морально уязвим. Более того, в отличие от замкнутого на поиске истины «чистого» научного дискурса, в мире обыденных отношений речь всегда связана с желанием, и носитель научного дискурса неизбежно превращает его в идеологию, уже одним этим становясь субъектом этического поступка. Результатом оказывается провал коммуникативного (просветительского) намерения. В восприятии другого, собеседника (в данном случае — Мисаила) познавательные и этические смыслы оказываются нераздельны, и аморальный поступок бросает тень на неморальное, в идеале, знание. Сходную ситуацию мы видим в рассказе «На пути», где сциентистский этап жизни героя — звено в цепи увлечений, приносящих несчастье ближним.

Тезис об этической дискредитации носителя информативного дискурса можно легко подтвердить анализом аналогичных фрагментов других текстов. Так, функции «сведений», сообщаемых зоологом фон Кореном в «Дуэли», — например, о поведении кротов — очень сходны с функциями речей Благово. Для самого говорящего

---

<sup>7</sup> Точно так же воспринимает науку как этическое откровение герой рассказа «На пути» Лихарев: «*Я*» отдался наукам беззаветно, страстно, как любимой женщине. Я был их рабом и, кроме них, не хотел знать никакого другого солнца. День и ночь, не разгибая спины, я зубрил, разорялся на книги, плакал, когда на моих глазах люди эксплуатировали науку ради личных целей» (5, 469—470).

го они только пример, частный случай, подтверждающий идеологему, на которой зафиксировано его сознание, а для читателя эти сведения оказываются аллегорией поведения самого героя. Другой пример: Асорин, герой повести «Жена», бросает службу ради того, чтобы написать «Историю железных дорог» — книгу, несомненно, информативную и полезную. Однако эта работа протекает на фоне голода и эпидемии тифа, так что герой, «обеспокоенный» этим, «работал вяло и неуспешно» (7, 457). Этическая дискредитация любителя науки ясно прослеживается и в такой почти карикатурной фигуре, как жуир Панауров («Три года»), который «был специалистом по всем наукам и объяснял научно все, о чем бы ни зашла речь» (9, 14), — этот герой бросает двоих детей после смерти жены на произвол судьбы<sup>8</sup>. В тот же ряд можно поставить домощенного философа Рагина, пренебрегающего своим долгом врача. Ориентированный на знание герой может быть каким угодно: пылким или равнодушным, искренне искать истину или считать, что он ею уже обладает, — но при этом Чехов почти всегда подчеркивает: он этически безупречен. Наиболее парадоксальная в этом смысле фигура во всем чеховском творчестве — Лихарев, который страдает от того, что все связанные с ним люди оказываются несчастны, но ничего не может с собой поделаться и продолжает стремиться к истине и только к ней.

Этическая дискредитация любителя науки — не единственный прием, используемый Чеховым для демонстрации неизбежной ограниченности информационного дискурса: не меньшую роль играет и дискредитация эстетическая. Так, ученый «ломовой конь» Петр Игнатьевич в «Скучной истории» — воплощение хранения и передачи (но не порождения) информации — последовательно рисуется как существо антиэстетическое: он начисто лишен креативных качеств («фантазии, изобретательности, умения угадывать»; 7, 261), не слышал про художника Перова, очень скучно излагает «интересные и пикантные», по его мнению, научные новости, а разговор о Бахе и Брамсе полагает «пошлостью» (7, 295). Такой же полной эстетической глухотой отличается (этически почти безупречный) ученый-медик Дымов в рассказе «Попрыгунья». Полная эмоциональная, эстетическая и этическая выхолощенность отличают такого персонажа, как Пекарский («Рассказ неизвестного человека»; 8, 145—146), воплощающего деловой и юридический дискурсы. Ограниченность «естественников» вполне соответствует

<sup>8</sup> Кроме того, Панауров оставляет и свою вторую семью, где у него есть еще двое детей (9, 79).

ограниченности «социологов» (Павел Иванович в рассказе «Гусев») или «гуманитариев» (Лядовский в «Хороших людях»), чьи речи и статьи состоят из самых стертых штампов.

Не простой оказывается и диалектика добровольности / вынужденности, о которой мы упомянули в начале. Эта оппозиция, которая кажется вполне очевидной, в чеховских текстах часто таковой не является. Сам случай вынужденной передачи информации достаточно распространен у Чехова, причем процесс этой передачи всегда рисуется как тяжелый и неприятный для героя. В рассказе «Чужая беда» помещик вынужден показывать покупателям родовую усадьбу, которая продается за долги. Николай Степанович («Скучная история») любит свое дело, но из-за болезни лекция превращается для него в «мучение» (7, 263). Беликов («Человек в футляре») также любит свой звучный греческий язык, но он — учитель, «всему существу» которого «страшна, противна» многолюдная гимназия (10, 45). Парадокс заключается в том, что сведения, которые передают эти люди, близки им, но ситуация передачи информации, обстановка, обстоятельства — оказываются мучительны. Человек *вынужден* рассказывать о том, о чем ему *хотелось* бы рассказать.

Примерами жанров, в которых предоставление информации всегда вынуждено, являются юридические — *допрос* и *свидетельство*. Их коммуникативная цель — восстановление фактов, реконструирование ситуации в прошлом или выяснение частных обстоятельств, которые могут прояснить эту ситуацию. В чеховских рассказах, построенных на изображении этих жанров, — «Злоумышленник», «Ты и вы», «Интеллигентное бревно», «Унтер Пришибеев» — факты действительно восстанавливаются, но их значение не понимается или искажается говорящим. Факт остается «голым фактом», пустым знаком, лишенным для самого говорящего единственно важного юридического смысла. В большинстве случаев герои не понимают официального характера ситуации и требований, которые она налагает. Смешение двух дискурсов — судебного-официального и частного-бытового, патриархального, с присутствующими им жанрами, — создает комический эффект. Герой, сообщаящий информацию, не только не понимает смысла своих слов<sup>9</sup>,

<sup>9</sup> Это явление — частный случай мотива «непонимание слов», который охватывает такие разные явления как непонимание крестьянами церковно-славянской и официальной лексики («Мужики», «По делам службы»), непонимание разными — образованными и необразованными — людьми терминологической и специальной лексики («Драма на охоте», «Попрыгунья», «Свадьба с генералом» и др.).

но и оказывается неспособен передавать релевантные факты, без отступлений, оценок и лишних для дела подробностей. Благие намерения, например, желание рассказать о деле как можно подробнее, может привести только к усилению абсурда:

— (...) А он схватил его, поднял и оземь... Тогда тот сел на него верхом и давай в спину барабанить... Мы его из под него за ноги вытащили.

— Кого его?

— Известно кого... На ком верхом сидел...

— Кто?

— Да этот самый, про кого сказываю («Ты и вы», 5, 241)<sup>10</sup>.

В ранних рассказах абсурд чистой информативности часто становился сюжетообразующим принципом. Так, в рассказе «Брак через 10—15 лет» комизм, как и в ряде других ранних рассказов Чехова, создается смешением двух речевых жанров: делового предложения и любовного объяснения. Риторический парадокс здесь заключен в том, что «информативный» деловой дискурс экономичен, корректен, прост, нейтрален, то есть обладает теми речевыми достоинствами, которые всегда подчеркивал Чехов в суждениях о литературном стиле. Однако внеэмоциональность, механичность, «бесчеловечность» делает его гарантом юмористического эффекта в сопоставлении с экспрессивным жанром. Этот прием прослеживается потом в «Учителе словесности», где речи Ипполита Ипполитовича даются на фоне смятения чувств и речей влюбленного Никитина, и в «Скучной истории», где стремление передать чистую информацию выступает как примета ограниченности (см. выше о Петре Игнатьевиче), которая легко превращается в раздражающий фактор для главного героя. В этих примерах мы сталкиваемся с другой особенностью подачи информативных жанров у Чехова: они часто предельно *неуместны*<sup>11</sup>. Эта неуместность может выражать то трудноопределимое понятие, которое чеховские современники называли «пошлостью». Ср. телеграмму из повести «Три года», которую доктор Белавин посылает дочери:

<sup>10</sup> Здесь нарративная последовательность становится иконическим знаком происходящего по признаку «запутанности». Знак оказывается мотивированным — но только в том случае, если это знак абсурда, то есть отсутствия знаковости.

<sup>11</sup> В позднем чеховском творчестве на абсурде и неуместности информации строятся целые рассказы: «Душечка», «Случай из практики», «На святках». О последнем см. раздел 6.3.



«Панаурова скончалась восемь вечера. Скажи мужу: на Дворянской продается дом переводом долга, доплатить девять. Торги двенадцатого. Советую не упустить» (9, 49).

Смешение двух несовместимых информативных жанров меняет функцию высказывания в художественном тексте: каждое из двух сообщений по отдельности информативно, но рядоположенные в одном высказывании, они теряют для читателя свое прямое значение, и на первый план выступают коннотации, характеризующие отправителя. «Жанровая грамматика», правила соединения высказываний разных жанров, небезразлична для этической характеристики героя.

Еще более ярким оказывается другой пример из той же повести: эпизод, в котором Костя Кочевой берется обучать Лиду и Сашу — дочерей недавно умершей сестры Лаптева — Закону Божию:

— О потопе? Ладно, будем жарить о потопе. Валяй о потопе. — Костя пробежал в книжке краткое описание потопы и сказал:

— Должен я вам заметить, такого потопы, как здесь описано, на самом деле не было. И никакого Ноя не было. За несколько тысяч лет до Рождества Христова было на земле необыкновенное наводнение, и об этом упоминается не в одной еврейской библии, но также в книгах других древних народов, как-то: греков, халдеев, индусов. Но какое бы ни было наводнение, оно не могло затопить всей земли. Ну, равнины залило, а горы-то, небось, остались. Вы эту книжку читать-то читайте, да не особенно верить.

У Лиды опять потекли слезы, она отвернулась и вдруг зарыдала так громко, что Костя вздрогнул и поднялся с места в сильном смущении.

— Я хочу домой, — проговорила она. — К папе и к няне (9, 50—51).

Перед нами историко-просветительская речь о религии, в которой есть все обычные для этого жанра содержательные элементы: допущение того, что предание отражает и искажает некие реальные факты; апелляция к историческим источникам и здравому смыслу, не допускающему чудес; призыв к историзму. Нет сомнений, что Чехов-человек в основном разделял эти позиции<sup>12</sup>: для

---

<sup>12</sup> То, что эти принципы были хорошо усвоены Чеховым, видно, например, по его выпискам из Ренана — материалам для научной диссертации самого Чехова: «Предания, отчасти и ошибочные, могут заключать в себе известную долю правды, которую пренебрегать не должна история. ... Из того, что мы имеем несколько изображений одного и того же факта и что легковерие примешало ко всем им обстоятельства баснословные, еще не следует заключать, что самый факт ложен» (16, 354).

него вера противоположна разуму, держится на умолчании о смыслах и фактах, которые религиозное предание объяснить не может и не хочет. Но истина снова вступает в противоречие с этикой. Во-первых, просветительский научный дискурс здесь узурпирует и отрицает место этической проповеди, каковой и является, по идее, гимназический Закон Божий. А во-вторых, речь Кости отличается редкой неуместностью: она предлагает слушателям информацию нерелевантную и запутывающую тех, кто и так не понимает происходящего в жизни, отрицает веру перед детьми, пережившими смерть матери, заброшенными, для которых вера может представлять единственное утешение. Контраст науки и этики, обычный для Чехова, виден тут очень рельефно. Несомненно, что недоговорить, недообъяснить — в данном случае позиция, более близкая автору, несмотря на всю его любовь к науке и истине.

Все эти данные говорят о том, что «чистая» информация в речах героев не имеет самостоятельной ценности и Чехов стремится к тому, чтобы герой, верующий в обратное, не вызывал симпатий у читателя. Трудно объяснить, исходя только из приведенных примеров, почему Чехов неизменно связывает веру в науку и верность фактам с этической и эстетической глухотой. По мысли Бахтина, наука имеет дело с действительностью, уже «оцененной и упорядоченной этическим поступком», и «исходит из эстетически упорядоченного образа предмета»<sup>13</sup>, то есть познание зависит от этики и эстетики, они предшествуют ему, «преднаходятся». Но Чехов, чьи личные симпатии, несомненно, были целиком на стороне науки, прогресса и просвещения, в художественных текстах настойчиво показывает этически и эстетически неполный, ущербный, уязвимый научный дискурс. В этой позиции нет утверждения, что истина недостижима или что к ней не надо стремиться. Но в ней нет и уверенности в доступности непротиворечивого, полного, гармонически воплотившего все стороны человеческого опыта, знания. Чехов-художник испытывает недоверие к человеческому познанию. Причины этой неполноты и этого недоверия, как мы увидим в следующем разделе, оказываются не только психологическими (стремление героя превратить информативный дискурс в идеологию), но и семиотическими. Для того, чтобы лучше понять чеховские сомнения в абсолютной ценности информативного дискурса, нам надо на время выйти за пределы проблема-

<sup>13</sup> Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в художественном творчестве // Бахтин М. М. Проблемы литературы и эстетики. М., 1975. С. 25.

тики речевых жанров и даже речи (но не коммуникации в целом) и обратиться к семиотическим аспектам препятствий, которые всегда стоят перед познанием. Как мы постараемся показать, внимание Чехова привлекают прежде всего два вида таких препятствий: во-первых, возможность утраты знаком своего значения, а во-вторых, возможность принять одно за другое — референциальные иллюзии и омонимия знаков.

## 2.2. Чеховская «семиотика»: старение / стирание знака

В данном разделе речь пойдет о природе знака у Чехова, или, точнее, — о специфических особенностях функционирования знака и особом соотношении его компонентов в чеховских текстах. С самого начала необходима оговорка: говоря о разных видах коммуникативных сбоев и дисфункциональности знака, мы указываем на спорадически проявляющуюся тенденцию, а не на строгое правило. Полная аннигиляция знака не только сделала бы невозможной коммуникацию внутри изображенного мира, но и превратила бы сам текст в нечто абсурдное и нечитаемое<sup>14</sup>. Однако именно имплицитное понимание коммуникативной нестабильности и дисфункциональности знаковых систем, заложенное в чеховских произведениях, во многом определяет их общезначимость, выводит эти тексты за временные и локальные пределы.

Как мы уже писали, вопреки вере самого Чехова в науку, прогресс и факты, вопреки его исключительному интересу к проблемам познания<sup>15</sup>, равно как и вопреки общереалистической установке на описательность и информативность, чеховские тексты часто отрицают ценность информации как таковой. Абсурд, неуместность, нерелевантность чистой информации и / или этическая и эстетическая дискредитация ее носителя — постоянные чеховские темы. Такая позиция уже ведет к негации первой и важнейшей функции любого знака — информативной — и становится причиной коммуникативных сбоев. По всей видимости, недоверие Чехова к получаемой человеком из внешнего мира знаковой информации может быть отчасти объяснено тем, что он разделял не-

---

<sup>14</sup> Точно так же «случайностные», по А. П. Чудакову, внеструктурные детали не заполняют весь чеховский текст, а остаются в меньшинстве, создавая, тем не менее, эффект неотобранности.

<sup>15</sup> См.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979, passim.

которые положения позитивистской философии. Исследователь этой темы П. Н. Долженков приводит мысль Герберта Спенсера, которая может подтвердить эту гипотезу:

(Г)ромадное большинство наших понятий — символические понятия, то есть представления, крайне не соответствующие действительным предметам. (... Но) мы приобретаем прочную привычку смотреть на них как на истинные представления, как на реальные изображения действительных предметов (...) и таким образом приходим к бесчисленным ложным выводам<sup>16</sup>.

На наш взгляд, помимо общепозитивистского «недоверия к знаку», была и специфическая черта, присущая только Чехову: его внимание постоянно привлекала дисфункциональность знака как носителя культурной памяти. Эту особенность чеховского взгляда на мир мы и попробуем раскрыть в данном разделе.

Существует глобальная чеховская тема, которую можно назвать «старение / стирание знака». Суть ее в том, что нечто ранее осмысленное, значимое и релевантное со временем превращается в пустую оболочку, знак знака, напоминающий читателю о некогда важном для героев знаке, или, что одно и то же, констатирующий его отсутствие. Самые разнообразные знаки — слова, жесты, поступки, картины, фотографии и т. д. — в чеховских текстах постоянно обесмысливаются. Этот процесс может принимать различные формы:

- стирается или автоматизируется означающее, делая знак недоступным восприятию;
- утрачивается означаемое, знак теряет непосредственное содержание (хотя может при этом сохранять свои коннотации);
- означаемое или референт оказываются жертвами вольной или невольной подмены;
- знак начинают соотносить с ложным, чуждым для него референтом.

Наиболее очевидный и наиболее «чеховский» случай — это *старение знака*, то есть ситуация, когда подобные процессы происходят не в результате деятельности человека, а самопроизвольно, просто с течением времени. Покажем эту закономерность на уровнях вербальных и иконических знаков.

В первом случае — *вербальных знаков* — перед нами речь-привычка, которая сохраняется у героя по инерции в то время, когда

<sup>16</sup> Спенсер Г. Сочинения: В 7 т. Т. 1. СПб., 1897. С. 15, цит. по: Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М., 1998. С. 73.

значение давно стерто или забыто. Так, в «Скучной истории» Николай Степанович «по старой памяти» целует пальцы дочери, как он делал, когда она была маленькой, приговаривая «сливочный, фисташковый, лимонный», но при этом чувствует себя «холодным, как мороженое» и думает о своем (7, 256). В «Нахлебниках» мещанин Зотов каждый день молится, поминая длинный ряд имен: «Кому принадлежат эти имена, он давно уже забыл и поминал только по привычке» (5, 282)<sup>17</sup>. По привычке продолжает молиться даже сумасшедший — Мойсейка в «Палате № 6» (8, 73). В «Мужиках» представлен еще более радикальный вариант — бессмысленная молитва бабки: «Казанской Божьей Матери, Смоленской Божьей Матери, Троеручицы Божьей Матери...» (9, 306), — молитва, которая, очевидно, никогда и не была осмысленной<sup>18</sup>. Пересечением мотива «стирания знака» с другим постоянным чеховским мотивом — «вынужденной речи» — оказывается случай, когда человек, некогда любивший свой просветительский труд, в настоящем испытывает одни мучения во время лекции (Николай Степанович в «Скучной истории»), или когда человек, рассказывающий о своем революционном прошлом, уже больше не верит в идеи, которые им двигали («Рассказ неизвестного человека»).

Подобные случаи не обязательно обусловлены старостью, болезнью или разочарованием в прежних идеях. Они чаще говорят об инерции сознания, которое не может свернуть с раз и навсегда проторенных путей ориентации в мире, хотя иногда и способно увидеть их ограниченность. Чеховский парадокс во всех этих случаях состоит в том, что субъект бессознательно стремится сохранить, заморозить смыслы, которые он наделяет повышенной культурной значимостью, — но само это стремление приводит к полному обесмысливанию. Знак повышенной культурной значимости, по Ю. М. Лотману, — это знак, который люди стремятся

---

<sup>17</sup> Заметим, что молитвы у Чехова всегда привычны, автоматизированы, хотя они далеко не всегда полностью обесмысливаются: по привычке, но в то же время осознанно молится о. Христофор в «Степи»: «(Н)а каждый день у меня положение» (7, 28); архиерей в одноименном рассказе: «Он внимательно читал эти старые, давно знакомые молитвы и в то же время думал о своей матери» (10, 188).

<sup>18</sup> Впрочем, в исследованиях ритуальных речевых жанров присутствует мысль о незначимости содержания речи: достаточно формального означивания высказывания. Ср.: «Закрытость ритуального текста как характерная черта ритуала прослеживается в том, что важен целостный текст как знак, а не его развернутое дискурсивное содержание» (Карасик В. И. Ритуальный дискурс // Жанры речи. Вып. 3. Саратов, 2002. С. 168).

зафиксировать, закрепить, сделать вечным<sup>19</sup>. Чехов же показывает, что сам акт фиксации не позитивен и даже не нейтрален в аксиологическом отношении: фиксация есть первый шаг к автоматизации и утрате смысла.

Еще один парадокс, который привлекает внимание Чехова, состоит в том, что фиксация знака — не всегда осознанный и подчиненный воле человека процесс. Во многих случаях героем движет не столько стремление сохранить культурную ценность, сколько неосознанная память о травме. В этом смысле субъект может оказаться «объектом» — тем предметом, на котором фиксируются знаки:

Вероятно, по привычке, приобретенной в холодные зимы, когда не раз, небось, приходилось ему мерзнуть около обоза, он на ходу похлопывал себя по бедрам и притопывал ногами (Пантелей Холодов — «Степь»; 7, 49).

(В) левой руке держал он кнут, а правой помахивал таким образом, как будто дирижировал невидимым хором; изредка он брал кнут под мышку и тогда уж дирижировал обеими руками и что-то гудел себе под нос (Емельян — бывший певчий, потерявший голос — «Степь»; 7, 50).

Фиксация и воспроизводство знака происходят автоматически, субъект машиноподобен:

Должно быть, раньше он служил в механиках, потому что каждый раз, прежде чем остановиться, кричал себе: «Стоп, машина!» и прежде чем пойти дальше: «Полный ход!» («Белолобый»; 9, 100);

Быть может, оттого, что больше сорока лет ему приходилось заниматься на фабриках только ремонтом, — он о каждом человеке или вещи судил только со стороны прочности: не нужен ли ремонт. И прежде, чем сесть за стол, он попробовал несколько стульев, прочны ли, и сига тоже потрогал («В овраге»; 10, 154)<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Ср., например: «Исходным для культурологического понятия текста является именно тот момент, когда сам факт лингвистической выраженности перестает восприниматься как достаточный для того чтобы высказывание превратилось в текст. Вследствие этого вся масса циркулирующих в коллективе языковых сообщений воспринимается как не-тексты, на фоне которых выделяется группа текстов, обнаруживающих признаки некоторой дополнительной, значимой в данной системе культуры, выраженности» (Лотман Ю. М., Пятигорский А. М. Текст и функция // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1990. С. 133).

<sup>20</sup> В этих примерах перед нами ориентация при помощи кода профессиональных понятий. Подробнее об этом см в гл. 4.

При этом условием обесмысливания знака обычно становится его *повторяемость*, воспроизводимость, то есть конститутивное свойство любого знака. Хорошо известно, что в чеховских рассказах многие диалоги героев, в том числе серьезные, претендующие на раскрытие истины, повторяются буквально (см., например, повторы диалогов героев в «Скучной истории», «Палате № 6» и др.). В ранних рассказах эта особенность представляла в еще более резкой форме<sup>21</sup>. Чем чаще знак повторяется, тем быстрее и больше он стирается. Не случайно самые стертые из всех речевых жанров у Чехова — это молитвы, «фатические» формулы вежливости и риторические жанры с их готовым языком<sup>22</sup>.

В аналогичной функции выступают в устах героев Чехова многие библейские и литературные *цитаты*, в которых на первый план выходит не содержание, а само свойство повторяемости, цитируемости. У Чехова это часто общеизвестные, стертые фразы, которые потеряли свой смысл или никогда не были осмыслены. Они не выполняют информативной функции, но и функция сохранения культурной памяти здесь оказывается выполнена чисто формально. Список таких цитат мог бы получиться довольно длинным: так, например, цитата из Крылова «Он ахнуть не успел, как на него медведь напал» появляется в одной из первых чеховских юморесок «Каникулярные работы институтки Наденьки N» (1, 24) как пример на «согласование слов», а впоследствии звучит вне прямой связи с контекстом разговора в речах Лосева («У знакомых») и Соленого («Три сестры»)<sup>23</sup>. Эта тема получила достаточную разработку в чеховедении<sup>24</sup>.

Парадоксальным образом стираются в речах героев *шутки и каламбуры* — то есть знаки, призванные выполнять, среди прочих,

<sup>21</sup> Так, в рассказе «Гость» отставной полковник «сидел и хриплым, гнусавым голосом рассказывал, как в 1842 г. в городе Кременчуге его бешеная собака укусила. Рассказал и опять начал снова» (4, 93). В рассказе «Дорогие уроки» герой, влюбленный в свою учительницу французского языка, ежедневно слушает ее дословные переводы «с листа» («Он ходил по улице и встречал господина своего знакомого (...);» 6, 392), не усваивая ни одного французского слова, и т. д.

<sup>22</sup> О чеховской риторике см. в разделе 3.1.

<sup>23</sup> В аналогичной (дис)функции выступают декламации стихов (Некрасова — от «Безотцовщины») до рассказа «У знакомых»; «Грешницы» А. К. Толстого и др.).

<sup>24</sup> См., например, список цитат из Пушкина в работе: Кошелев В. А. Онегинский «миф» в прозе Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 150—152.

и функцию деавтоматизации восприятия. Лучший пример этого — повторяющиеся шутки Туркина в «Ионыче», ставшие у героя особым языком, «выработанным долгими упражнениями в остроумии и, очевидно, давно уже вошедшим у него в привычку» (10, 28). Интересно то, что за стертым фасадом туркинских шуток ни его слушатели, ни читатели Чехова обычно не замечают особенности их содержания: все шутки Туркина содержательно негативны, они говорят о разрушении, деградации, бессознательной лжи и смерти (разрушение имения: «испортились все запираательства и обвалилась застенчивость» (10, 32); старение: «играл старых генералов и при этом кашлял очень смешно» (10, 24); ложь: «Я иду по ковру» (10, 33); смерть: «Умри, несчастная!» (10; 28, 39) и др.). Смех над основными темами рассказа предстает как бессильный, стертая шутка соответствует энтропии, съедающей жизнь героев.

Шутки повторяются буквально, как ритуал. Так, в рассказе «Анна на шее» генерал дважды повторяет шутку, давшую название рассказу: «Значит, у вас теперь три Анны: одна в петлице, две на шее» (9; 162, 172), и шутка, таким образом, становится составной частью ритуала благодарности начальнику за полученный орден. Однако если в первый раз она имеет некоторый смысл<sup>25</sup>, то во второй раз она повторяется чисто механически, то есть представляет собой опустошенный знак. Попытка героя «подновить» шутку («Теперь остается ожидать появления на свет маленького Владимира»; 9, 172) не приносит успеха («его превосходительство углубился в газету и кивнул головой»; 9, 172). Надо заметить, что здесь, как и почти во всех описанных ранее случаях, знаки оказываются пустыми только «внутри» изображаемого мира, в перспективе восприятия самих героев. Для читателя же эти знаки несут множество коннотаций, как сиюминутных, связанных с описанной в рассказе ситуацией, так и сквозных, «чеховских». В «Анне на шее» Модест Алексеевич в начале рассказа надеется, что когда он получит орден, «его сиятельство не будет иметь повод сказать мне то же самое» (9, 162), однако в конце генерал дословно повторяет шутку. Но в финале рассказа Анна уже не столько обуза «на шее» мужа (который, по-видимому не чувствует моральной тяжести своего положения), сколько двигатель его карьеры, то есть противоположность обузы — предмет желаний. Анна сливается с орденом — работают постоянные чеховские коннотации «овеществления человека», достаточно глубокие и сложные: став «блестящей»,

<sup>25</sup> «(К) Косоротову только что вернулась его жена, особа сварливая и легкомысленная, которую звали Анной» (9, 162).



дорогой, ценимой окружающими вещь, героиня теряет человечность; достигнутое желание всегда оборачивается своей противоположностью и т. д. Но все эти смыслы остаются за пределами кругозора героев — так же, как для Туркина остаются недоступны коннотации смерти в его шутках.

Таким образом, «пустой знак» предстает двойственным: опустошающая непосредственные значения, доступные героям в их кругозоре, он оказывается полон побочных смыслов, которые характеризуют героя, ситуацию и общие закономерности жизни для читателя, — то есть осуществляет коммуникацию между автором и читателем поверх головы героя. Однако во многих случаях эти коннотации оказываются размыты и трудноуловимы, и потому они обеспечивают разнообразие расходящихся интерпретаций.

Здесь следует указать (подчеркивая специфичность чеховского подхода) на различие коммуникативных стратегий Чехова и Толстого. В самом деле, разве нельзя назвать «стиранием знака» знаменитые толстовские острания? Например, случаи, когда Толстой называет маршальский жезл «палкой»<sup>26</sup> или говорит о кресте священника: «изображение той виселицы, на которой был казнен Христос»<sup>27</sup> и т. п. Как нам кажется, если и можно применить к толстовской стратегии выражение «стирание знака», то оно будет иметь совершенно иное значение, чем у Чехова. Толстовское остранение — это прежде всего сознательное игнорирование автором функции изображаемого предмета: маршальский жезл лишается Толстым своего значения символа военной власти, оперный театр (в знаменитом описании из «Войны и мира», использованном Шкловским) лишается эстетической функции, избивание шпицрутенами описывается так, как будто автор не знает о цели наказания и т. д. Знак перестает быть знаком, сохраняя только означаемое, и это сходно с примерами из Чехова, которые мы приводили. Но принципиальная разница состоит в следующем: и для героев, и для читателей Толстого изображаемый предмет или явление продолжают оставаться значимыми. Один только автор пытается лишить его значения, показывая, что его символическая или иная функция искусственна, надуманна, обусловлена в корне ложной социальной конвенцией. Толстым движет желание обнажить (лживую) условность знака и заставить увидеть ее читателя.

<sup>26</sup> «Под Красным взяли двадцать шесть тысяч пленных, сотни пушек, какую-то палку, которую называли маршальским жезлом» (Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 12. М., 1940. С. 182).

<sup>27</sup> Толстой Л. Н. Указ. изд. Т. 32. М., 1933. С. 138.

Чеховский подход — принципиально иной. Не автор стирает знак, а сам знак стирается независимо от воли автора и героев. В одних случаях утрата значения происходит только в субъективном восприятии персонажей, в других — знак теряет свое значение объективно. Но позиция Чехова — это позиция того, кто видит, что знак стирается и стареет, и, сообщая об этом читателю, он только констатирует факт. Чехов не убеждает читателя в своей истине, как Толстой, а лишь подсказывает ему простую и печальную истину, которую читатель и так знал, но только не замечал или не хотел замечать. Толстой лишает знак свойственного ему значения и коннотаций, совершает насилие над знаком, полностью вырывает его из контекста, а затем наделяет иным (негативным) значением. Чехов не привносит собственного значения в опустошенный знак. Он только незаметно акцентирует множество коннотаций, присущих именно данному знаку именно в данном контексте. Через знак, утративший значение, читатель узнает новое о героях и ситуации. Таким парадоксальным образом, пустой, опустошенный, стертый знак оказывается одновременно и незначим в перспективе героев, и сверхзначим в перспективе коммуникации 'автор — читатель'. За счет определенного коммуникативного дефекта порождается сверхкоммуникация. Это изоморфно общему оксюморонному принципу построения чеховского текста: читатель узнает о недостаточности, неустроенности, бессмысленности изображенного мира, но одновременно смутно чувствует его потенциальную смысловую насыщенность, скрытые связи, которые можно выявить только усилием мысли.

Возвращаясь к вопросу о природе знака у Чехова, рассмотрим еще один класс знаков — *иконические знаки*. Их старение / стирание еще более наглядно, чем у вербальных. *Икона* у Чехова — всегда стертая и темная, изображения на ней не видно:

В (...) углу маленький образ, затянутый паутиной («Он понял!»; 2, 169);

(O)браз над дверью глядел сплошным темным пятном («Кошмар»; 5, 63);

В телеге стоял образ Казанской Божией Матери, пожухлый и полупившийся от дождей и жара («Встреча»; 6, 117);

(B) углу темная доска, которая когда-то была иконой («Печенег»; 9, 327).

Такой образ, конечно, амбивалентен: по церковным понятиям, старость иконы — не недостаток, а достоинство («намоленная» ико-

на), но характер описания в приведенных примерах («паутина», «пятно», «когда-то была иконой») говорит о том, что коннотации забвения и утраты референта для Чехова важнее, чем потенциальный позитивный смысл.

Икона заслоняется светскими картинками: «(В)се стены пестрели от картин, вырезанных из журналов, и на самом видном месте около икон висел портрет Баттенберга, бывшего болгарского князя» («Мужики»; 9, 302). Эти картины могут быть по недоразумению приняты за иконы: «Старик помолился на Баттенберга» (9, 304). Светские картины и иконы встают в один ряд, между ними нет границы: «От образа в углу тянутся по обе стороны лубочные картины; тут портрет государя, непременно в нескольких экземплярах<sup>28</sup>, Георгий Победоносец (...) поясной портрет Баттенберга» («Из Сибири»; 14, 14)<sup>29</sup>.

Конечно, в этих случаях можно говорить о темноте крестьян, о стихийном многобожии и т. д. Но та же судьба — стирание, старение, забвение — ожидает любые иконические знаки, в том числе и культурно значимые для образованных людей: например, *фотографии* (примета нового времени и прогресса) — и просто знакомых, и самых близких людей. В раннем рассказе «Альбом» фотографии подчиненных становятся игрушкой для детей начальника. Фотографии используются в совершенно им не свойственной функции игральных карт («Винт»). Самойленко в «Дуэли» хранит альбомы с фотографиями забытых людей: «(П)отускневшие фотографии каких-то неизвестных мужчин в широких панталонах и цилиндрах и дам в кринолинах и в чепцах; Самойленко только немногих помнил по фамилии» (7, 367). В рассказе «На подводе» фотография матери героини стерлась так, что «ничего не видно, кроме волос и бровей» (7, 335). В «Трех сестрах» Федотик, прощаясь с сестрами, снимает фотографию на память — и тут же говорит: если и встретимся лет через десять-пятнадцать, то «едва узнаем друг друга, холодно поздороваемся» (13, 172), то есть Чехов указывает: герой создает сейчас знак, обреченный на стирание.

Несмотря на все различия этих примеров (в одних случаях стирается означаемое, в других — означающее, в третьих — то и дру-

<sup>28</sup> Ср. трех Богородиц в приведенной выше молитве бабки в «Мужиках».

<sup>29</sup> В другом случае иконы сменяются картинками, «соблюдая самую строгую и осторожную последовательность в переходе от божественного к светскому» («На пути»; 9, 462), однако сам принцип рядоположенности сохраняется и здесь: «последовательность» не предполагает строгой границы.

гое), между ними есть сходство: предмет, специально созданный для напоминания о людях и событиях, перестает выполнять свою функцию. Это касается и (уже не иконического) «*памятного знака*» в самом чистом виде — могильного памятника. В этом случае стирание тоже может коснуться и означающего, и означаемого, и даже референта:

*Означающее*: «— „забвенному другу Мушкину“ ... — прочли мы. Время стерло частицу не и исправило человеческую ложь» («На кладбище»; 3, 76).

*Означаемое*: никто не знает, кто похоронен в одинокой могиле под старым крестом в «Степи» (7, 67), о ней только сочиняются легенды, явно далекие от действительности.

*Референт*: «Памятник Деметти в виде часовни, с ангелом наверху; когда-то в С. была проездом итальянская опера, одна из певиц умерла, ее похоронили и поставили этот памятник. В городе уже никто не помнил о ней» («Ионыч»; 10, 31).

*Означающее, означаемое и референт*: в ремарке к второму действию «Вишневого сада» упоминаются «большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами» (13, 215).

Попытки человека противостоять процессу стирания — например, «оставить память» о себе в виде надписи — изображаются как тщетные. В повести «Огни» такие надписи даются в восприятии героя, захваченного мыслями об обреченности всего в мире на исчезновение, и сами надписи предстают как бессмысленная и «машинальная» попытка остановить время:

Вы знаете, когда грустно настроенный человек остается один на один с морем или вообще с ландшафтом, который кажется ему грандиозным, то почему-то к его грусти всегда примешивается уверенность, что он проживет и погибнет в безвестности, и он рефлексивно хватается за карандаш и спешит записать на чем попало свое имя. Потому-то, вероятно, все одинокие, укромные уголки, вроде моей беседки, всегда бывают испачканы карандашами и изрезаны перочинными ножами. Как теперь помню, оглядывая перила, я прочел: «О. П. (то есть оставил память) Иван Корольков 16 мая 1876 года» (...) Я машинально достал из кармана карандаш и тоже расписался на одной из колонн (7, 113—114).

Даже если такая надпись каким-то чудом останется в чужой памяти, как происходит в данном примере, то как знак она лишена содержания: запомнивший ее герой не знаком с Иваном Корольковым, это имя для него — чистое означающее. С другой стороны, пример говорит и о том, что в более масштабных временных рамках любой памятный знак такого рода обречен на стирание,

независимо от того, записан ли он карандашом или вырезан ножом «глубокими, вершковыми буквами».

Стареют и стираются *опознавательные и различительные* знаки, независимо от того, возвышают или унижают они своего носителя. В книге о сахалинской каторге Чехов замечает:

Туз на спине, бритые половины головы и оковы, служившие в прежнее время для предупреждения побегов и для удобнейшего распознавания ссыльных, утратили свое прежнее значение и сохраняются теперь лишь как позорящие наказания (14—15, 332).

Но и знаки, которые должны приносить их носителю почет, ожидает та же судьба. В рассказе «Герой-барыня» представлен случай, когда означающее исчезает полностью, а означаемое продолжает присутствовать только в сознании субъекта. Здесь рассказывается история отставного генерала, который из тщеславия показывал всем красную подкладку своей шинели. Когда генерал ослеп, его сожительница

отпорола его красную подкладку себе на кофту, а вместо красной подкладки серенькую сарпинку подшила. Идет мой Петр Петрович, выворачивает перед публикой свое пальто, а сам, слепенький, и не видит, что у него вместо генеральской подкладки сарпинка с крапушками!.. (2, 152)

Ордена, насмешкам над которыми Чехов посвятил немало страниц в рассказах и письмах (ср. рассказы «Орден», «Лев и солнце», «Анна на шее» и др.), в «Палате № 6» оказываются предметом мании одного из сумасшедших, бывшего почтового сортировщика<sup>30</sup>. Он вырезает ордена из фольги и демонстрирует их своим товарищам. Специфически чеховской чертой в этой ситуации (как и во многих других) оказывается то, что маниакальные действия не просто повторяются, но повторяются буквально: «Вероятно, нигде в другом месте так жизнь не однообразна, как во флигеле. (...) даже бывший сортировщик говорит все об одних и тех же орденах» (8, 81).

*Визуальные эстетические* знаки теряют свою функцию, превращаются в симулякры, обозначающие эту функцию без ее выполнения. Так, в рассказе «Произведение искусства» роль знака благо-

<sup>30</sup> То есть человека, занимающего в социуме позицию, промежуточную между привилегированными и непривилегированными («Он ни мужик, ни барин, ни рыба, ни мясо» («Неприятность»; 7, 155)) и не имеющего перспектив роста. Мечта о социальном продвижении превращается в манию, как в «Записках сумасшедшего» Гоголя.

дарности выполняет похабная статуэтка. Для дарителя значимым в «произведении искусства» является только материал (старинная бронза), а не содержание. Сходным образом функционируют и картины. Функция картин, украшающих дом, — исключительно эстетическая. Однако у Чехова они часто вызывают не удовольствие, а наоборот — эстетическое раздражение героя, они убоги и бездарны. В ряде рассказов сталкиваются два взгляда: хозяина дома, который не замечает (и, возможно, никогда не замечал) висящих на стенах картин, и взгляд гостя (совпадающий со взглядом читателя), для которого эти картины теряют свою функцию и только коннотируют отсутствие у хозяев культуры и вкуса:

На картинах, написанных масляными красками, в золотых рамах, были виды Крыма, бурное море с корабликом, католический монах с рюмкой, и всё это сухо, зализано, бездарно... («Случай из практики»; 10, 79).

На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой.

— Чудесная картина, — проговорил Андрей Андреич и из уважения вздохнул. — Это художника Шишмачевского.

(... Надю) мутило от нагой дамы («Невеста»; 10, 210).

Такие картины — часть мебелировки:

(Д)ля ленивой души — изобилие на стенах дешевых вееров и мелких картин, в которых оригинальность исполнения преобладает над содержанием, избыток столиков и полочек, уставленных совершенно ненужными и не имеющими цены вещами, бесформенные лоскутья вместо занавесей («Скучная история»; 7, 273—274).

От комода, изразцовой печи, и от кресел, и картин, шитых шерстью и шелком по канве, в прочных и некрасивых рамах, веяло добродушием и сытостью («Жена»; 7, 490).

Присутствие картины в доме формально «означивает» эстетическое начало, ставшее неотрефлексируемой общепринятой необходимостью, аналогом ритуала. Картина занимает положенное ей место и, заняв это место, перестает что-то значить, ее содержание и исполнение становятся неважны, формально присутствует только означающее. В этом отношении равны господа и мужики, только у крестьян подобный процесс формального означивания происходит более явно — место картины занимает просто яркое пятно:

В переднем углу, возле икон, были наклеены бутылочные ярлыки и обрывки газетной бумаги — это вместо картин («Мужики»; 9, 281).

Такой знак случаен, непосредственно не связан с жизнью окружающих его людей. Однако с точки зрения внешнего наблюдателя и в перспективе коммуникации 'автор — читатель' он снова, как и в описанных выше случаях стертых вербальных знаков, оказывается не случаен и наполнен «непрямым» смыслом. В рассказе «На пути» лубочные картины, тянущиеся по обе стороны от образа, сначала, в темноте, «представляли из себя одну сплошную полосу, покрытую черными кляксами» (5, 463), а затем, при вспышках пламени, начинали поочередно высвечиваться, причем их содержание оказывалось совершенно случайным: «на головой спавшего мужчины вырастали то старец Серафим, то шах Наср-Эддин, то жирный коричневый младенец, таращивший глаза и шептавший что-то на ухо девице с необыкновенно тупым и равнодушным лицом»<sup>31</sup> (5, 463). Здесь случайность высвечиваемых картинок можно прочесть как коррелят к случайностям жизни Лихарева<sup>32</sup>.

Точно так же, как и слова и картины, — по привычке — фиксируются и сохраняются у героев Чехова неконтролируемые жесты. Они могут быть частью моторной памяти, причем жесты сохраняются даже крепче, чем речевые привычки. Так описывается помещик-крепостник:

Прежде, бывало, чуть прислуга не угодит или что, как вскочит и — «Двадцать пять горячих! Розог!» А теперь присмирел и не слышать его (...) по старой памяти, иной раз замахнется палкой, но бить не бьет («В родном углу»; 9, 315);

или два мужика-охотника, которые выходят на тягу, несмотря на то, что у них нет ружей:

Они стоят как вкопанные, молчат, не шевелятся, и руки их постепенно принимают такое положение, как будто они держат ружья с взведенными курками («Рано!»; 6, 116).

Можно назвать по крайней мере три функции этих опустошенных знаков в тексте. Во-первых, все они необычайно выразительны, в них проявляется чеховское мастерство непрямого, подтекстового указания читателю на человеческие желания и эмоции (жестовая составляющая «подводного течения»), которых не знают сами герои, причем поздний Чехов еще и оставляет читате-

<sup>31</sup> Заметим, что здесь мы сталкиваемся с еще одним случаем обесмысливания иконы — на этот раз через прямое остранение.

<sup>32</sup> А в интертекстуальной перспективе — как полемическую отсылку к «Станционному зрителю» Пушкина (учитывая важность темы «блудного сына» для обоих текстов).

лю право на различное истолкование этих эмоций. Во-вторых, они, как и вербальные знаки, о которых мы говорили выше, указывают на механичность человека, на то, что он не хозяин ни своим чувствам, ни своему телу. И наконец, в-третьих, опустошенный знак часто имеет психологическое измерение: жестовая память сохраняет следы некогда полученной травмы. Мы уже приводили примеры из «Степи», где герои — Пантелей Холодов и Емельян — сохраняют телесную, жестовую память о своем прошлом (о поездках с возами по холодной степи или о службе в певчих). В некоторых случаях травматический эпизод, оставляющий неосознаваемый субъектом след в его поведении, можно увидеть в самом чеховском тексте. Так происходит, например, в «Дуэли». Потрясение, которое испытывает Лаевский после вызова на дуэль и потом в доме Мюридова, когда он застаёт свою любовницу с полицейским приставом, сразу меняет его манеру поведения, делает его робким, скованным и подавленным, заставляет совершать навязчивые действия:

Идя домой, он неловко размахивал правой рукой и внимательно смотрел себе под ноги, стараясь идти по гладкому. Дома, в кабинете, он, *потирая руки* и угловато поводя плечами и шеей, как будто ему было тесно в пиджаке и сорочке, прошелся из угла в угол... (7, 429).

(Д)умал Лаевский, сидя за столом поздно вечером и все еще продолжая *потирать руки*... Он чувствовал в своем теле что-то новое, какую-то неловкость, которой раньше не было и не узнавал своих движений; ходил он несмело, тыча в стороны локтями и подергивая плечами, а когда сел за стол, то опять стал *потирать руки*. Тело его потеряло гибкость (7, 435)<sup>33</sup>.

«Значение» этого пустого знака очевидно — это непосредственный след травмы, память о ней, которую человек вынужден всюду носить с собой. Любые трактовки повести «Дуэль» неизбежно поднимают вопрос: можно ли считать финальное изменение Лаевского «воскресением», «прозрением» и т. д.? Очевидно, что при этом должна учитываться и психологическая составляющая. Нет сомнений в том, что Лаевский начинает новую жизнь, однако вопрос о том, является ли это новое состояние только следствием травмы или ее постепенным изживанием, остается открытым. Чехов уравнивает этическое и психологическое: искупая свои грехи, отда-

<sup>33</sup> Такую же заторможенность, машинальную походку, навязчивые неосознаваемые жесты Чехов придает и доктору Кирилову в первые моменты после потрясения («Враги»; 6, 32).



вая долги, герой остается столь же пришибленным, как и в момент травмы. Его жесты и манера поведения сохраняются:

(После дуэли) Надежда Федоровна не понимала его кроткого голоса и странной походки (7, 450).

(Фон Корен замечает:) какое-то новое выражение на его лице и даже его походка — все это до такой степени необыкновенно, что я и не знаю, как назвать это (7, 452).

— Очень рад... Покорнейше прошу, — сказал Лаевский и неловко подставил гостям стулья, точно желая загородить им дорогу, и остановился посреди комнаты, *потирая руки*. ... (7, 452).

(Фон Корен:) Жалок, робок, забит, кланяется, как китайский болванчик... (7, 453—454)<sup>34</sup>.

Жесты и манера держаться Лаевского не имеют никакого «прямого» значения. Окружающим они кажутся странными — то есть персонажи не могут истолковать эти знаки. Сам же Лаевский не замечает своих жестов. Перед нами все та же закрытая для героев и открытая для внешней интерпретации непрямая коммуникация автора и читателя.

Случайное изображение жестов не случайно по отношению к сквозной теме механичности человеческого поведения. Если человек — машина (то есть его речи, жесты, действия, во-первых, произвольны, не зависят от воли, а во-вторых, повторяются), то действия непредсказуемые, спонтанные могут развиваться только в сторону ухудшения: машина может сломаться, но не улучшить самое себя.

Большинство описанных выше случаев опустошения знака можно разделить на две категории: естественное старение и искусственное стирание. Какой из этих процессов более релевантен и деструктивен, могут показать следующие два примера.

Побывав в Венеции, Чехов передает в письме одно из самых сильных своих впечатлений: «Во дворце дождей есть картина, на которой изображено около 10 тысяч человеческих фигур» (П 4, 202)<sup>35</sup>. При этом писателя привлекает единственное черное пятно на этой картине — замазанная краской фигура мятежного дожа Марино Фальеро. Из писем Мережковского видно, что Чехов даже собирался писать драму на сюжет, связанный с заговором Фалье-

<sup>34</sup> Жесты Лаевского передаются и Надежде Федоровне: «руки держала как гимназистка» (7, 453).

<sup>35</sup> Комментаторы, впрочем, отмечают, что такой картины не существует (П 4, 461).

ро. Эту иррациональную тягу<sup>36</sup> Чехов передает герою «Рассказа неизвестного человека»: «А в дворце дождей меня все манило к тому углу, где замазали черною краской несчастного Марино Фальеро» (8, 199). Черное пятно на картине — сознательная попытка избавиться от частички культурной памяти. Но подобные попытки обречены на провал, они вызывают результат, обратный желаемому: повышенный и трудно объяснимый интерес реципиента. В результате получается, что черное пятно — вовсе не пустой знак: его означаемое и референт привносятся воспринимающим, вкуче со множеством коннотаций о самом процессе стирания. Стараясь стереть знак, мы только укрепляем память о нем.

Такой пример в чеховских текстах единичен: Чехов не написал драму о Фальеро, и в его произведениях не найти случаев «геростратовского» сознательного уничтожения культурно значимых артефактов. Можно предположить, что ему казался более важным процесс стирания знака временем. На постоялом дворе в «Степи» висит гравюра, эмблематически представляющая эту тему, — «Равнодушные человеков»:

К чему человеки были равнодушны — понять было невозможно, так как гравюра сильно потускнела от времени и была щедро засижена мухами (7, 32).

В данном случае речь, очевидно, идет о равнодушии человека к самому все стирающему течению времени. Но коннотации, которые возникают оттого, что перед нами гравюра, произведение искусства, говорят и о связи этого равнодушия с другим — к знаковости и культурной памяти как таковой<sup>37</sup>.

Философскую позицию Чехова по отношению к описанной выше «семиотике» можно попытаться сформулировать следующим образом. Процесс утраты знака — это процесс естественный: всякий знак, имеющий материальный носитель (а других нет), потенциально стираем. С другой стороны, в силу присущей человеку психологической инерции, любой знак — не только языковой —

---

<sup>36</sup> Ср.: «Чехова же парадоксально тянет во всей этой дивной хрупкой гармонии к единственному месту, где в живописи зияет провал, черная дыра. Его особенно привлекает замазанный черной краской фрагмент изображения этих нескольких тысяч человек, своеобразное *pemento mori*» (Толстая Е. Поэтика раздражения. М., 1994. С. 205).

<sup>37</sup> Н. Е. Разумова замечает, что иронический отказ от описания картины «адекватен утверждению, что „равнодушные“ противоестественно для человека» (Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 92).

потенциально автоматизируем. И тот, и другой процессы зависят только от времени, хотя и разного масштаба: времени существования самого знака как материального объекта и времени естественных процессов в масштабах человеческой жизни: старения, привыкания, утраты желаний и остроты восприятия и т. д. В то же время эти процессы, в силу их «естественности» и «неизбежности», редко оказываются отрефлексированы — и в науке, и в литературе, не говоря уже об обыденном сознании. Именно восприятие старения знака как неизбежного и оказывается «равнодушием к равнодушию» времени, которое Чехов едва ли считал нормальным. Давно известно, что Чехов, изображая повседневность, нацелен на изображение конечных основ бытия, что он осуществляет прямой переход от индивидуального ко всеобщему. В данном случае перед нами пример того, как незаметные явления и процессы, всегда и везде окружающие человека, попадая в чеховский текст, высвечиваются и оказываются знаками, непосредственно отсылающими к экзистенциальному трагизму человеческого существования.

### 2.3. Омонимия знаков. Референциальные иллюзии

Другой отличительной чертой «чеховской семиотики» является особое отношение к референту, то есть к обозначаемым знаком социальным, физическим или психологическим реалиям. Большинство ранних юморесок построены на различных квипрокво: невольные заблуждения героев, подмены, комические остранения, каламбуры, обманутое ожидание, — молодой Чехов использует весь традиционный репертуар комических приемов, и указать на его специфику по сравнению с массовой юмористикой трудно, если вообще возможно. Но для нашей темы важно то, что квипрокво по своей сути — всегда подмена референта: принимая одно за другое, герой или читатель думает, что говорится об А, а на самом деле говорится о «не-А»: контрарной или контрадикторной противоположности А. Эта пока по преимуществу комическая черта сыграет, как мы увидим, важную роль в поздних текстах.

Функционально квипрокво может выступать в нескольких вариантах. Прежде всего, в чисто комическом — как игра в заблуждение, временная и несерьезная ошибка, обман, розыгрыш читателя и/или героя. При этом неживое принимается за живое, неважное — за важное, низкое — за высокое и т. п. В юмореске «Дачное удовольствие» предмет желаний героев (бутылка) с помощью раз-

вернутой метафоры описывается так, что читатель принимает его за женщину; диалог лакея и горничной построен так, что читатель должен принять их за господ («В гостиной»). В других рассказах герой случайно принимает собаку за жену («С женой поссорился»); девица принимает филера, прогуливающегося перед домом, за ухажера («Из дневника одной девицы»); комический актер приходит к инженеру попросить водки, а она решает, что он пришел объясняться в любви («Комик»), — и вместе с героями заблуждается читатель, для которого настоящий референт скрыт вплоть до финала.

Однако тот же прием может служить и для демонстрации более серьезного — *познавательного* — заблуждения героя, которое заставляет неправильно оценить поступок человека, а вслед за поступком — всю его личность. Поведение пьяного — сверхомонимичный знак, его можно принять за что угодно: вдова на поминках принимает пьяных гостей за потрясенных и растроганных («У предводительши»). Но верно и обратное: любую сильную эмоцию можно спутать с поведением пьяного: истерический припадок потрясенного несправедливостью тапера гости на свадьбе принимают за поведение пьяного («Тапер»).

На едином приеме познавательного квинпрокво построена чеховская пародия на детектив — ранний рассказ «Шведская спичка». Следователи по «следам» восстанавливают во всех подробностях никогда не бывшую ситуацию: человек снимал сапоги, когда бандиты влезли в окно, придушили его, вытащили волоком на улицу, ударили чем-то острым, искали, на чем вынести из сада; один из убийц — человек интеллигентный, всего убийц трое; есть круг подозреваемых, один — ранее судимый; есть мотивы — ревность, месть, религиозная вражда; против подозреваемых говорят вещественные доказательства; есть свидетель, видевший, как несли тело; одна из подозреваемых сознается и ведет показывать труп. Финальный пуант: «Тело издавало легкий храп» (2, 218). Убийства не было, просто тот, кого искали, запил и провел три дня у любовницы. На протяжении всего рассказа сохраняется возможность объяснить добытые следствием знаки двояко — возможность двух разных значений. Но героям кажется истинным только взгляд, при котором любой предмет или явление — это знак, отсылающий к преступному умыслу, а бытовые объяснения выглядят всего лишь как неубедительная попытка подыскать алиби. Чеховская пародия прямо противопоставлена философии и мифологии детектива, согласно которым мир опасен, люди делятся на преступников, жертв, свидетелей и следователей, причем каждой из этих фигур

придаются однозначные качества (жертва беспомощна, преступник коварен, свидетель наблюдателен, но не способен осмыслить свои наблюдения; следователь пронизателен и т. д.); любой предмет или явление семиотизируется, воспринимается как знак, референт которого — криминальная ситуация. Чеховский текст высмеивает ложную подозрительность и бинарное, черно-белое восприятие реальности<sup>38</sup>. Мир при этом оказывается одновременно и сложнее, и проще, — так же, как и герои, которые, при всей примитивности мотивов их поведения, все же принципиально не сводимы к функциональным ролям детектива.

То, что Чехова с самого начала интересуют именно познавательные заблуждения, видно из другой особенности его юмористических квинпрокво. Они очень часто говорят об *омонимии показаний органов чувств* — от элементарных ощущений до сложных сенсорных комплексов.

В уже упомянутой крошечной юмореске «С женой поссорился» муж, разозлившись на жену за невкусный обед, отправляется к себе в кабинет и валится на диван лицом в подушку. Затем он слышит легкие и робкие шаги, глубокий вздох, чувствует за своей спиной теплое тело, прикосновение маленькой ручки на плече. Он решает примириться с раскаявшейся женой:

Муж протянул назад руку и обнял теплое тело.

— Тьфу!!

Около него лежала его большая собака Дианка (3, 15).

В этом элементарном построении уже виден чеховский подход: ощущения — в данном случае слуховые и тактильные — «прочитываются» героем неправильно только потому, что он поглощен своими чувствами, самопоглощен. Человек видит и чувствует то, что он хочет видеть и чувствовать. Гносеологическая ошибка возникает тогда, когда субъект принимает желаемое за действительное, относится к окружающему по принципу: «Все вокруг имеет отношение к моему желанию».

*Сильные эмоции* у Чехова — привилегированный объект для квинпрокво, как комических, так и драматических. Мелодраматизм некоторых ранних рассказов — черта, которая одной из первых уходит из чеховской поэтики. Однако и в этих рассказах есть моменты познавательных заблуждений, отмеченные общей специ-

---

<sup>38</sup> При этом Чехов указывает на литературный, а не жизненный источник такого восприятия: молодой следователь Дюковский видит мир «глазами следователя», потому что читался детективов Габорио (2, 216).

фикой взгляда писателя. Так, в рассказе «В рождественскую ночь» выражение прямо противоположных сильных чувств оказывается внешне неотличимо: и надежда на то, что любимый не погибнет, и надежда на то, что нелюбимый погибнет, могут выражаться в бледности, дрожании и хриплости голоса, истерическом смехе и т. п. (2, 287—289). Но от мелодраматического один шаг до комического, что демонстрирует другой рассказ: человек, почувствовавший ночью в одиночестве внезапный сильный страх, пытается отвлечься разговором и обращается к гувернантке своих детей. Она принимает это за покушение на свою честь («Нервы»).

Особенно ярко склонность героев толковать мир в соответствии со своим желанием видна в тех случаях, когда они неправильно интерпретируют *реакции окружающих*, воспринимают их в соответствии со своим представлением о добром, истинном или прекрасном. В рассказе «Светлая личность (рассказ идеалиста)» герой ежедневно наблюдает за женщиной в окне соседнего дома. Она постоянно читает газеты, и во время чтения по ее лицу пробегает целая гамма эмоций: от блаженства до невыразимого отчаяния. Либерал-идеалист интерпретирует ее чувства в соответствии со своим собственным отношением к текущей политике и в конце концов страстно влюбляется в «чудное, редкое создание, (...) последнее слово женской эмансипации» (5, 310). В финале выясняется, что героиня — жена репортера и ее эмоции зависят только от того, сколько строк дал ее муж в очередной номер. В другом раннем рассказе («О том, как я в законный брак вступил») родители хотят женить молодых людей, которые не испытывают друг к другу никаких чувств, однако те вместо признания в любви признаются друг другу в нелюбви — и это переполняет их бурей счастливых эмоций: «Пошли мы, радостные, розовые и трепещущие, к дому, волю нашим родителям объявить» (2, 155). Но радость освобождения, восторг от того, что жениться не надо, родители принимают за счастье влюбленных. Они решают, что объяснение состоялось, благословляют, приказывают подать шампанского, — и в поднявшемся гвалте «нас все-таки поженили» (2, 155). Сходные ситуации разворачиваются во многих ранних рассказах<sup>39</sup>. Во всех этих случаях знак — внешнее проявление эмоции — омонимичен,

<sup>39</sup> Ср., например, в «Шведской спичке»: подозреваемый бледнеет и шатается от мысли, что его, невиновного, засудят — а следователи решают, что он потрясен тем, что его уличили (2, 214—215); становиха заливается алой краской, думая, что ее уличили в измене мужу — а следователи принимают это за знак признания в убийстве (2, 117) и мн. др.

и герои интерпретируют его в сторону ложного референта, потому что ложный референт соответствует их желанию, ожиданиям и представлению о должном.

Ролевое поведение, характерное для всех без исключения героев чеховской юмористики, тоже дает немало материала для гносеологических ошибок. В этом случае омонимичными оказываются речи и черты поведения героев. В рассказе «В бане» дьякона принимают за нигилиста (длинноволосый, высказывает «умственные» либеральные мысли), в рассказе «Дочь коммерции советника» герой принимает консервативно-патриотически настроенную девицу, читательницу «Гражданина», за либералку («глядит, как Диана, и вечно молчит» (2, 256), одергивает разошедшегося самодура-отца). Зеркально симметричной к этому рассказу оказывается юмореска «Дура, или капитан в отставке»: купеческую дочь, слишком развитую для своего класса, которая читает книги и тяготеет атмосферой родительского дома, сваха аттестует как дурочку. В этом комизме видна серьезная проблема: человек, как существо, наделенное способностью к самореализации, обладает свободой выбора. Но эта свобода ограничена многими факторами, в том числе омонимией знаков, с которой ему приходится сталкиваться на каждом шагу. Квипрокво всегда дает сюжетную возможность для раскрытия характера персонажа в его отношении к миру, оно говорит о незамысловатости его интенций, обыденности предрассудков, клишированности восприятия и механичности оценок. Общество, состоящее из таких «машин оценивания», заставляет человека соответствовать своим ожиданиям, лишает свободы выбора, уравнивает с собой, заставляет опускаться или прибегать к мимикрии. В этом смысле социальная тематика позднего Чехова уже заключена в его юмористике.

Еще более парадоксальными, чем квипрокво, оказываются случаи, когда герои *принимают ничто за нечто*: референт не существует, конфликт возникает из полной пустоты. Знак как бы есть (кажется, что он есть), но в реальности ему ничего не соответствует. Приведем несколько примеров подобных сюжетов. Почтенный отец семейства во время свадьбы своей дочери заходит на кухню, чтобы посмотреть на заливного осетра. Увидев чудо-рыбу, он причмокивает губами. Один из гостей, услышав этот звук из соседней комнаты, шутит: а не целуется ли хозяин с кухаркой? Герой, испугавшись клеветы, начинает уверять всех гостей, что он вовсе не целовался. В результате все, и в том числе жена героя, уверяются в том, что он именно целовался («Клевета»). Муж, вернувшийся из поездки в другой город, обнаруживает, что в его

спальне спят, укрывшись с головой, мужчина и женщина, и решает, что это его жена с любовником. Он пишет родителям жены гневное письмо. Затем выясняется, что во время его отсутствия жена сдала комнату семейной паре («Добрый немец»). Двое обывателей от нечего делать останавливаются на городской площади и начинают обсуждать, куда именно сели пролетавшие мимо скворцы. Это приводит к скоплению народа, накалу страстей, вмешательству полиции и рапорту пристава о произошедших в городе волнениях («Брожение умов»). Все эти случаи объединяет то, что от несуществующей ситуации остается реальный след: клевета распространилась, письмо ушло, рапорт написан. Референциальная иллюзия влияет на реальность, изменяет ее. Если в приведенных примерах из ранних рассказов влияние иллюзии на реальность не слишком серьезно, то в поздних текстах все обстоит совсем иначе.

Инвариант, намеченный в ранней прозе в комическом ключе, — человек принимает одно за другое, сходное, и эта иллюзия имеет реальные последствия — становится смыслообразующим в огромном большинстве поздних чеховских рассказов и пьес, углубляясь до темы жизни, разрушенной познавательным заблуждением. Почти всегда таким образом решаются любовная и семейная темы. В «Попрыгунье» вся жизнь героини — цепь заблуждений, вплоть до финала, когда она принимает за «великого человека» своего мужа. Как и у героев ранних юморесок, о которых говорилось выше, взгляд Ольги Ивановны настроен так, что она видит только то, что хочет видеть. И в этом заблуждении она не одинока. В «Рассказе неизвестного человека» Зинаида Федоровна принимает Орлова за идеалиста и упорствует в своем заблуждении, не желая слушать его разуверений, вплоть до момента, когда она сталкивается с неопровержимыми доказательствами обратного. В «Черном монахе» Таня подводит итог своей жизни и любви словами: «Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим...» (8, 255). Та же судьба — идеализация другого и последующее разочарование — ждет и мужчин, героев рассказов «Учитель словесности», «Три года», «Супруга», «Ариадна», «Ионыч», Лаевского в повести «Дуэль», Андрея Прозорова в пьесе «Три сестры» и мн. др.<sup>40</sup> Мотив разочарования в близком человеке, которому поклонялся герой, но уже вне любовной линии, находим в «Хороших людях» и «Дяде Ване».

<sup>40</sup> Эта тема намечена еще раньше в рассказах «Теща-адвокат», «Розовый чулок», «О женщины, женщины», «Любовь».



Частая причина таких ошибок — смешение регистров познание / этика / эстетика, когда прекрасное (красивая женщина или яркий, интересный мужчина) принимается за разумное и / или этически высокое, или наоборот: умному человеку (Орлову в «Рассказе неизвестного человека») приписываются отсутствующие у него этические достоинства, или человеку морально безупречному (Дымову в «Попрыгунье») — качества великого ученого. По всей видимости, одной из причин этической или эстетической дискредитации носителя информативного дискурса, о котором мы писали в начале этой главы, является понимание Чеховым постоянства и неизбежности этой иллюзии. Идеализирующий чеховский герой стремится к тотальности: ему недостаточно того, что его избранник обладает частью возможных достоинств, часть принимается за идеальное целое. Этот вектор и определяет феномен «вертикального» (иерархического) мышления чеховских героев, о котором писал И. Н. Сухих<sup>41</sup>.

Однако референциальная иллюзия зависит не только от идеализации, последняя — только один из видов неправильной или неполной интерпретации знака. Наиболее распространенный случай ложного истолкования другого — подстановка его поведения под некую готовую схему. В рассказе «Кошмар» либеральный земский деятель, усвоивший стереотипы вроде «поповской жадности и необразованности», воспринимает в соответствии с ними поведение нищего священника: знаки бедности и подавленности жизнью воспринимаются как знаки жадности и невежества. То же можно сказать о многих приведенных ранее примерах: квинпрокво определяется стереотипами того, как должен вести себя «нигилист», «идейная девица», «дурочка» и т. д.

На сплошных оценочных гносеологических заблуждениях построена «Палата № 6». Паранойя — болезнь Громова — выражается в том, что он постоянно принимает безопасное за опасное. С другой стороны, все окружающие принимают Рагина за сумасшедшего — вплоть до медицинской комиссии, назначенной для освидетельствования его умственных способностей. Интересно, что мнение комиссии и Хоботова разделила современная Чехову критика: в статьях А. М. Скабичевского<sup>42</sup>, А. Л. Волын-

<sup>41</sup> См.: Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 113.

<sup>42</sup> Ср.: «В лице своего героя он представил душевнобольного, подверженного такого рода психической болезни, какая может длиться десятки лет, не обнаруживаясь никакими явными и резкими симптомами» (Скабичевский А. М. Есть ли у г-на Чехова идеалы? // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 147).

ского<sup>43</sup>, М. П. Никитина<sup>44</sup> доктор Рагин однозначно трактуется как душевнобольной: для интеллигентов чеховской эпохи тот, кто отказывается от служения другим, ненормален в клиническом смысле этого слова. Но и этим не ограничиваются познавательные ошибки героев повести: любые оценки людей здесь недостоверны. Ведя «диалоги глухих» с Михаилом Аверьянычем, Рагин принимает его за интересного собеседника; а Михаил Аверьяныч «уважает и любит Андрея Ефимыча за образованность и благородство души» (8, 88), хотя вряд ли можно говорить о благородстве доктора, оставившего больных на произвол судьбы<sup>45</sup>. Хоботов заблуждается, когда считает Рагина «старым плутом, подозревает у него большие средства» (8, 93) и т. п. Наконец, практика доказывает Рагину ошибочность его мировоззрения. Мир повести состоит только из гносеологических ошибок, познавательных заблуждений — и это черта не только «Палаты № 6».

Такое отношение чеховского героя к другому часто определяет и его отношение к собственной судьбе, самооценку. Анализируя «Дядю Ваню», П. Н. Долженков писал:

Дядя Ваня создает два мифа о своей жизни. Согласно первому, Серебряков — гений, а он служит профессору, а через него — науке, прогрессу, человечеству. Дядя Ваня принес себя в жертву великому ученому. (...) Миф второй: профессор — бездарность, он обманул меня: я (...) пожертвовал своей жизнью ради ничтожества. (...) Он создает два мифа и знать не хочет о наиболее вероятном смысле своей судьбы: средний ученый Серебряков внес свой посильный вклад в науку, а заурядный человек Войницкий пожертвовал собою ради этого не слишком значительного вклада. Это обычная судьба миллионов людей. Именно ее, обычной, и не желает дядя Ваня<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Ср.: «Рагин — сумасшедший, находящийся на свободе только потому, что не подошел случай, так сказать, по недоразумению» (*Волынский А. Л. Литературные заметки // А. П. Чехов: pro et contra. С. 222*).

<sup>44</sup> Ср.: «Наиболее яркой фигурой рассказа является доктор Рагин, этот тип наследственного дегенерата, отделенного лишь одной ступенью от его пациентов» (*Никитин М. П. Чехов как изобразитель больной души // Там же. С. 608*).

<sup>45</sup> Слепой пиетет перед образованностью и благородством университетских людей — одна из постоянных тем Чехова. Об этом прямо говорит фон Корен в «Дуэли»: «Вы знаете, до какой степени масса, особенно ее средний слой, верит в интеллигентность, в университетскую образованность, в благородство манер и литературность языка» (7, 373).

<sup>46</sup> *Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М., 1998. С. 45.*

Иначе говоря, Войницкий остается заключен между двумя референциальными иллюзиями: о Серебрякове-«гении» и Серебрякове-«бездарности», и эти иллюзии, как всегда у Чехова, оказывают непосредственное воздействие на реальность<sup>47</sup>. В зависимости от того, гений или бездарность Серебряков, жизнь самого Войницкого оценивается им как полная высокого смысла или пропащая — то есть самооценка тоже смещается к полярной. Такую же полярную самооценку героя мы видим, например, в рассказах «Поцелуй» и «Черный монах».

Принцип референциального заблуждения распространяется не только на оценку человека человеком, но и на оценку человеком отдельных предметов. Чеховеды посвятили десятки, а может быть, сотни страниц символическому значению знаменитого вишневого сада. Но все то, что значит сад для героев пьесы и, соответственно, для верящих им читателей / зрителей (молодость, красота, земной рай, Родина, память рода, светлое будущее и т. д.), далеко не совпадает с реальным обликом сада, который можно увидеть, внимательно читая чеховский текст. Обратим внимание на, казалось бы, незначительную деталь: во втором действии и слуги, и господа гуляют не в саду, а в поле. Почему? Для чего нужен сад, потерявший свое хозяйственное значение, как не для прогулок? Ответ оказывается прост и поразителен.

Из слов Лопухина можно вычислить площадь сада:

(Е)сли вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода. (...) Вы будете брать с дачников самое малое по двадцати пяти рублей в год за десятину (13, 205).

25 000 руб./дес. : 25 руб. = 1000 десятин. 1 десятина = 1,0925 га. Площадь сада — около 1100 гектаров. Даже если предположить, что «земля по реке» и поле занимают половину имения, то все равно мало сказать, как Лопухин: «Замечательного в этом саду только то, что он очень большой» (13, 205), — этот сад просто гигантский. И для того, чтобы ухаживать за таким садом, нужна целая армия рабочих. Но крестьянская реформа, в результате которой Гаевы лишились бесплатной рабочей силы, произошла лет 40 назад. Де-

<sup>47</sup> Наиболее специфическая «чеховская» черта пьесы, на наш взгляд, состоит в том, что читатель / зритель никак не может оценить научной ценности трудов профессора Серебрякова. Эта неопределенность принципиальна, и потому не работают ни обвинения в его адрес, основанные на «взгляде Войницкого», ни попытки «апологии Серебрякова».

нег на то, чтобы нанимать работников, у них явно нет. Можно представить себе, в какие непроходимые джунгли превратился за 40 лет плодовый сад площадью 500—1000 га, за которым никто не ухаживает<sup>48</sup>. И как далек этот «реальный» сад от символа красоты, особенно в те 11 месяцев в году, когда он не цветет. Чеховский текст в данном случае одновременно предлагает читателю референциальную иллюзию (через оценку предмета «глазами героев») и содержит скрытые данные, по которым можно восстановить облик предмета. Но происходит это далеко не всегда: еще Д. Н. Овсяннико-Куликовский в блестящем анализе рассказа «Ионыч» писал о законе чеховской поэтики: доминирует оценка героев, «освещение» предмета, а не его прямое изображение, и потому «самый-то освещаемый предмет за этим освещением и не виден»<sup>49</sup>.

Заметим, что именно это «освещение» почти всегда создает прекрасное у Чехова, в первую очередь чеховскую символику. Ее исследователь совершенно справедливо замечает:

Такие образы художественного пространства, как сад, дом, интерьер, озеро, материальны, но их идеальное значение немислимо вне слова персонажей. Особая атмосфера «колдовского» озера создается в «Чайке» воспоминаниями Аркадиной, диалогом Дорна с Машей, настойчивыми возвращениями Нины к теме «чайки». Вне восприятия Раневской и Ани детская в «Вишневом саде» будет холодным знаком, антуражем дворянского быта<sup>50</sup>.

Остается только вопрос об истолковании и оценке этой черты поэтики Чехова. Герой, как мы пытались показать, видит только то, что он хочет видеть здесь и сейчас. Лопехин, убеждая Гаевых спасти имение, произносит приведенные выше жестокие слова о том, что «замечательного в этом саду только то, что он очень большой». Но в момент эйфории даже ему заброшенный вишневый сад кажется земным раем, «прекрасней которого ничего нет на свете» (13, 240), — что, однако, не помешает ему впоследствии, когда снова возобладает «трезвый» деловой взгляд, этот сад уничтожить. Предмет не тождествен самому себе, он возникает на пересечении оценок героев, часто противоречивых. Эти оценки в

<sup>48</sup> «Я хочу спросить: что будет с садом, когда я помру? В том виде, в каком ты видишь его теперь, он без меня не продержится и одного месяца», — говорит садовод Песоцкий («Черный монах»; 8, 236).

<sup>49</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве А. П. Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. С. 494.

<sup>50</sup> Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск, 1989. С. 185—186.

огромном большинстве направлены в сторону преувеличения эстетических качеств предмета. Но есть и примеры обратной ситуации — когда чеховский герой принимает заведомо прекрасное за безобразное:

Какая-то красивая дама громко беседовала с военным в красной фуражке и, улыбаясь, показывала великолепные белые зубы; и улыбка, и зубы, и сама дама произвели на Климова такое же отвратительное впечатление, как окорок и жареные котлеты («Тиф»; 6, 131—132).

Здесь взгляд через «черные очки» явно ненормален, обусловлен болезнью, и потому поправляется словом повествователя. Но такая прямая поправка у Чехова, особенно позднего, встречается крайне редко в прозе<sup>51</sup> и, разумеется, совершенно невозможна в драматургии. Обычно у реципиента нет указателя, как именно надо относиться к изображаемому предмету, безраздельно господствует «освещение», точка зрения героя, чье восприятие, как мы пытаемся показать, всегда ненадежно.

С чисто познавательной точки зрения, референциальная иллюзия — всегда заблуждение. Но ее эстетические импликации могут быть прямо противоположными, и это обстоятельство, наряду с другими, создает возможность для прямо противоположных интерпретаций чеховских текстов<sup>52</sup>.

Жизнь в мире иллюзий, склонность видеть только то, что соответствует сиюминутным желаниям и настроениям, приводит героев к искаженной оценке не только людей и предметов, но и мира в целом. Мы уже показывали, что постоянная чеховская тема «иерархического мышления» тесно связана с принципом референциальной иллюзии. Так же обстоит дело с другой специфической чеховской темой — «футляра», страха перед жизнью. Так, много раз повторявшееся исследователями вслед за героем «Страха» якобы все объясняющая фраза «страшно то, что непонятно» (8, 130) представляет собой, в сущности, еще одно референциальное заблуждение. Страх (в отличие от тревоги) со времен Аристотеля определяли как страх перед опасностью. Но непонятное — вовсе не обязательно опасное. Большинство людей живет в непонятном для них мире, не зная ни происхождения, ни устройства, ни даже фун-

<sup>51</sup> Прямой поправке препятствует субъектно-объектная организация повествования, при которой повествователь передает «своими словами» точку зрения героя.

<sup>52</sup> Подробнее о возможности и границах противоположных интерпретаций см. раздел 6.4.

кий окружающих их природных явлений и артефактов. Принять непонятное за страшное — это почти то же, что принять безопасное за опасное, как это делает больной Громов. Сознание чеховского героя безопрорно, он всегда готов принять одно за другое — желаемое за действительное, нестрашное за страшное, красивое за разумное и т. д. Отсюда постоянные полярные переоценки мира. Мир в целом оценивается героем противоположным образом в рамках одного текста в «Рассказе без конца», «Студенте», «Учителе словесности», «По делам службы» и многих других. В ранних рассказах Чехов подчеркивал, что глобальная оценка мира зависит от переходящих причин: физического состояния человека («Тиф»), ничтожного происшествия («Счастличик», «Поцелуй») и т. п. В поздних рассказах ничтожным остается только повод, непосредственный импульс переоценки (случайные встречи и разговоры, бытовые мелочи и т. п.), но причины переоценки значительно усложняются, обычной для рефлектирующего героя становится внутренняя работа оценивания и готовность сознания к переменам.

Постоянные заблуждения героев по отношению к себе, другим и миру в целом создают сюжет. И у раннего, и у позднего Чехова событие часто существует только как движение к прямо противоположной оценке одного и того же предмета или явления одним и тем же субъектом. По ходу развертывания текста акцентируются противоположные качества референта, явление как знак предстает полисемичным вплоть до омонимии. Это свойство не раз отмечалось чеховедами. В. Б. Катаев считает зерном, из которого выросла чеховская проза, ранние «рассказы открытия», организованные оппозицией «казалось» / «оказалось»<sup>53</sup>. В этих рассказах человек открывает новое (более широкое) значение некоего знака, видит ограниченность своего взгляда на жизнь. На сюжетобразующую функцию противоположных оценок обращал внимание и Л. М. Цилевич. Так, в рассказе «В родном углу»

(о)дно и то же природное, физическое качество предстает в контрастном эстетическом освещении: простор — пустыннось, свобода — одиночество, богатство — однообразие, покой — уныние. Так создается предпосылка фабульного развития конфликта<sup>54</sup>.

Таким образом, противоположное истолкование одного и того же знака может касаться любой сущности: себя, другого и мира в целом и становиться текстообразующим фактором. Можно сказать,

<sup>53</sup> См.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 10—30.

<sup>54</sup> Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. С. 83.

что референциальная иллюзия в форме познавательного квипрокво — это чеховская константа и нет ни одного текста, где нельзя было бы ее обнаружить. Чеховский человек окружен знаками, которые в любой момент могут быть неправильно истолкованы. Достоверность информации, получаемой в этом мире, всегда может быть подвергнута сомнению.

Мы рассмотрели те особенности функционирования знака и его восприятия, которыми обусловлена оценка мира героями, их «мнения» и «точки зрения». Посмотрим теперь, как сталкиваются эти точки зрения. Это позволит нам вернуться к проблематике речевых жанров: любое столкновение есть спор.

#### **2.4. Информативно-аффективные жанры. Спор. Герой и идея**

Бахтинский диалог предполагает спор или согласие со стороны реципиента, пародию или стилизацию. Хотя среди реакций реципиента Бахтин иногда упоминает, кроме согласия и несогласия, «дополнение» и «применение» авторского текста<sup>55</sup>, ясно, что для него дополнение — не полный произвол, а нечто, вытекающее из частичного согласия, а применение — из полного согласия. Но диалог согласия и связанные с ним стилизация или полный унисон голосов не являлся предметом интереса Бахтина — такой диалог без перемены акцента всегда банален. Именно оспаривание, переакцентовку, гибридизацию всегда имеет в виду Бахтин, говоря о диалоге. С другой стороны, и для Чехова спор есть одна из главных составляющих подлинного общения. Когда чеховские герои (Рагин — «Палата № 6», Старцев — «Ионыч», Шарлотта — «Вишневый сад» и мн. др.) жалуются на то, что им не с кем поговорить, они имеют в виду — не с кем обмениваться мнениями, то есть, по большому счету, спорить. Диалог всеобщего согласия был бы общением не в большей степени, чем «диалог глухих». Из этих соображений следует исключительная важность спора как речевого жанра для художественной литературы вообще и для Чехова в частности.

Жанровая природа спора, его принадлежность к определенному классу жанров — вопрос не простой. По идее, каждый спор должен быть информативен, преследовать в качестве главной цели выяснение истины, испытывать на прочность некое мнение или

<sup>55</sup> См., например: *Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5 М., 1996. С. 169.*

гипотезу. Это — аналог эксперимента в науке. Поскольку речь идет о выяснении истины, спор обычно добровольно: собеседников никто не принуждает к разговору, и они в любой момент могут его прекратить. Спор ориентирован на результат, его цель прагматична, но он не исключает и интеллектуального удовольствия, которое могут получать спорщики от самого процесса (хотя в споре об истине эта цель всегда вторична). В то же время информативная цель во многих разновидностях спора — далеко не единственная. Более того, в реальном общении чисто информативных споров не бывает: эмоции, отступления и посторонние предмету спора мотивы говорящих совершенно неизбежны. Можно утверждать, что спор существует только как отклонение от идеальной нормы. Поэтому наше исследование спора у Чехова следует начать с попытки определения этой гипотетической нормы. Попробуем построить модель идеального информативного спора, а затем показать возможные отступления от нее на чеховском материале<sup>56</sup>.

*Идеальный спор* — это диалог, в котором один из говорящих предлагает некий тезис (или даже развернутую концепцию), а собеседник<sup>57</sup> приводит факты, этому тезису противоречащие, или выявляет его логические погрешности, выдвигая тем самым анти-тезис. Антитезис по отношению к тезису является контрарным или контрадикторным (т. е. противоположным или противоречащим). Затем первый указывает на ошибки в опровержении и т. д. Таким образом, (диа)логическая структура спора предстает как опровержение опровержения опровержения. При этом, развиваясь за счет частных случаев, спор всегда остается центрированной системой: в нем есть главный тезис, который выдвигает инициатор и пытается опровергнуть его противник. Все аргументы сторон нацелены на этот тезис и логически связаны с ним. Границы спора как высказывания определяются, конечно, не сменой речевых субъектов<sup>58</sup>,

---

<sup>56</sup> В модели используются некоторые положения из трактата о споре известного логика С. И. Поварнина (см.: *Поварнин С. И.* Спор. О теории и практике спора. М., 2002, *passim*).

<sup>57</sup> Разумеется, возможен и спор между тремя и более участниками. Мы говорим только о «сборных» логических актантах спора — сторонниках и противниках тезиса.

<sup>58</sup> Как мы уже писали в первой главе (раздел 1.1), в критике бахтинской концепции указывалось на необходимость пересмотра тезиса о речевом жанре как типе высказываний (и, соответственно, о смене речевых субъектов как их границе) по отношению к диалогическим жанрам (см.: *Федосюк М. Ю.* Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. 1997. № 5. С. 102—104).



а единством тезиса: один тезис — один спор. Сам тезис в идеале отражает некие общие идеи, принципы говорящих, благодаря чему спор включается в «большой диалог».

Условия обоснованного, последовательного и логичного спора следующие. Оспариваемый тезис в обоснованном споре должен быть, по мнению обоих участников, верифицируем. Этим условием разграничивается круг тем, о которых имеет смысл спорить, и область субъективных мнений («о вкусах не спорят») за его пределами. Стороны солидарны в понимании модальности тезиса: выдвигаемое положение воспринимается обоими или как истинное, или как вероятное, или как возможное. Спорщики одинаково определяют все понятия, которые они используют, в их качественном и количественном наполнении. Доводы предельно сжаты и не содержат логических ошибок (тем более преднамеренных — так называемых софизмов). В каждый момент спорящие выбирают самые сильные доводы. Последовательность доводов планомерна и логична. Сторонами учитывается вся полнота аргументов собеседника, они не искажают чужие доводы при переформулировании. Говорящие полностью отказываются от уловок, то есть приемов облегчения спора для себя и затруднения его для противника. Они держат в памяти всю картину спора, а не только данный его момент. Стороны не ограничены по времени в обдумывании аргументов. Спор завершается не из-за внешних причин, а когда доказан или опровергнут тезис. Доказанным же тезис считается, только если опровергнуты все доводы оппонента, а не часть их.

*Концепция говорящего* в идеальном споре определяется следующими положениями. Все собеседники заинтересованы в выяснении истины. Идеальный спор безличен, внеэмоционален, подчинен строжайшему «джентльменскому» этикету, однако при этом предполагает общий интерес спорящих к проблеме. Идеалом идеала будет полное равенство спорящих по «силе» — знанию предмета, владению логикой и техникой спора. Собеседники не догматичны, они внутренне готовы к сомнению в своей правоте, изменению тезиса или отказу от него. *Концепция слушающего* включает два обязательных условия: спорящие слушают и понимают друг друга; спор происходит в «риторическом вакууме», он никак не рассчитан на публику. Перед участниками не стоит проблема риторического убеждения — ни друг друга, ни наблюдателей.

Разумеется, подобный идеал спора практически не достижим. К нему может приблизиться только письменный спор между серьезными учеными в естественных науках, когда формулы «спорят» между собой как бы без участия человека. Но в реальности даже

строгий научный диспут не исключает посторонних науке «человеческих» мотивировок, эмоциональных реакций, травм самолюбия и т. п. Что же касается повседневных бытовых споров, то они почти всегда нелогичны и противоречивы, эмоциональность и фрагментарность для них — скорее правило, чем исключение. Противоречия, фатальные для результата, обусловлены введением риторической и психологической составляющих в модель идеального спора. Отступление от идеальной модели, негация любой из выделенных выше черт сразу удаляет спорящих от цели совместного выяснения истины и приближает к цели риторического убеждения. В терминах теории речевых жанров: нарушение идеальной модели сдвигает спор из разряда информативных в разряд аффективных жанров. Можно сказать, что любой реальный спор всегда существует на границе информатики и воздействия — отсюда заголовок данного раздела. Цель аффективного спора — не достижение истины, а убеждение собеседника в своей правоте. Построить общую логическую (не риторическую) модель такого «неправильного» спора, разумеется, невозможно: он осуществляется только как отступление от модели. Однако можно, во-первых, выстроить градацию степеней отступления от идеала вплоть до нижнего предела (пререкания, перебранки, ссоры<sup>59</sup> и т. п.), за которым спор уже теряет свои жанровые качества, а во-вторых, показать, в какие именно речевые жанры может трансформироваться информативный спор.

Чеховские тексты демонстрируют все мыслимые отступления от правил «идеального спора» и часто выходят за границы спора как такового. При этом Чехов всегда подчеркивает, что трансформация происходит за счет сдвига в сторону аффективности, риторики.

Покажем это на примере одного из самых важных споров во всем корпусе чеховских текстов — спора о пессимизме в повести «Огни».

«Огни», наряду со «Студентом», — ключевой рассказ для понимания чеховской историософии: вопрос о смысле или бессмысленности истории ставится в этих двух рассказах открытым текстом. В «Огнях», как и в «Студенте», аргументы против понимания истории как осмысленной говорят, в первую очередь, о дурной повторяемости и неизменности примет времени при видимости движения вперед. В начале «Студента» это Россия, в которой ничего не

---

<sup>59</sup> См., например: Федосюк М. Ю. «Стиль» ссоры // Русская речь. 1993. № 5. С. 14—19.

поменялось со времен Рюрика. В «Огнях» масштаб больше: это обозримая среднему человеку всемирная история — от библейских войн до технологической революции Нового времени, которая не меняет истины об обреченности всего живого на исчезновение. Понятно, что ставки в таком споре очень высоки. Но спор, который ведут в рассказе «пессимист» и «оптимист», прежде всего нелогичен. Один из спорщиков — фон Штенберг — вовсе не развивает свою мысль, а повторяет лишь одно ключевое положение, другой же — Ананьев — не включает в свои аргументы единственного и решающего в подобном споре довода — религиозного. Тезис пессимиста: 'смерть и полное исчезновение ожидает все сущее' — вовсе не оспаривается, Ананьев опровергает только право фон Штенберга его выдвигать и указывает на объективный вред таких убеждений для молодого человека. Перед нами один из видов отступления от тезиса, описанный в теории спора: перевод вопроса на точку зрения пользы или вреда (например, вместо «Бог есть» — «вера в Бога полезна»). Сильное воздействие аргумента пользы объясняется обычно тем, что он затрагивает интересы человека: если истина во вред человеку, он склонен от нее отказаться. Таким образом, спор, который ведет Ананьев, показывает все тот же сдвиг от информативности к аффективности: спор превращается в проповедь. Парадокс рассказа, как показывает В. Б. Катаев, — не только в безрезультатности спора, но и в том, что проповедь никого не убеждает<sup>60</sup>.

В «Огнях» хорошо виден и другой чеховский парадокс: спор, который, как мы писали, в целом можно причислить к жанрам «добровольного» обмена информацией, у Чехова часто таковым не является. Повторяется ситуация, когда один из участников помимо своей воли *вынужден* участвовать в дискуссии (фон Штенберг в «Огнях», Лида в «Доме с мезонином», Никитин в «Учителе словесности» и др.), которую он считает беспочвенной. Наиболее ярко эта ситуация проявляется в «Палате № 6», где «заключенный» — Громов — вынужден вести споры (которые под конец ему совершенно не интересны и которые периодически вызывают у него приступы мании преследования) со своим «тюремщиком» — Рагиным. Эти примеры — частный случай более общей, хронотопической ситуации *лишения выбора*, когда человек вынужден делать нечто, потому что не может уйти. Собеседники делят одну комнату («Контрабас и флейта»), оказываются в одной каюте («Ариадна»);

<sup>60</sup> См.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 34.

разговорчивый человек — хозяин дома, и гостю нельзя его не слушать («Печенег»); или, напротив, хозяйева дома из вежливости должны выслушивать гостя («Гость») и т. д. Таких случаев очень много, и все они говорят об определенном речевом насилии.

Вынужденность спора мало способствует его эффективности. Но и добровольный спор, особенно в случае, когда герои увлекаются, тоже не приносит желаемого результата. Чеховский спор обычно эмоционален и бестолков, в нем не сохраняется ни единства тезиса, ни логической последовательности:

(Г)орячие, нескончаемые, чисто русские споры, когда спорщики, брызжа и стуча кулаками по столу, не понимают и перебивают друг друга, сами того не замечая, противоречат себе в каждой фразе, то и дело меняют тему и, поспорив часа два-три, смеются:

— Черт знает, из-за чего мы спор подняли! Начали за здравие, а кончили за упокой! («Верочка»; 6, 75).

Закономерность таких споров состоит в том, что говорящие, начиная спорить ради достижения истины, по ходу диалога смещаются к целям убеждения собеседника или к целям самовыражения. Такая поэтика спора для Чехова — только часть постоянной коммуникативной стратегии смешения / смещения жанров: происходит тот иронический сдвиг от одного речевого жанра к другому, частично противоположному, о котором мы писали в первой главе. Чеховский герой не в состоянии сохранить единства интенции своей речи. Аффективная, экспрессивная и поэтическая функции обычно побеждают информативную, и никакая истина (непротиворечивая концептуализация реальности) в таком споре родиться не может.

Страсть к спору имеет обратную сторону: человек становится как бы профессиональным спорщиком, и внутренняя потребность в противоречии заставляет его прибегать к запрещенным приемам. Такую склонность Чехов изображает в рассказе «Учитель словесности», где одна из героинь, Варя, «всякий разговор, даже о погоде, (...) непременно сводила на спор. У нее была какая-то страсть — ловить всех на слове, уличать в противоречии, придираться к фразе» (8, 314). Варины приемы спора представляют собой целый каталог риторических уловок и ложных доводов, и Чехов демонстрирует их как в обобщенном пересказе, так и на примере спора о Пушкине-психологе. Это инсинуации, подрыв доверия к сопернику<sup>61</sup>; игра на неточности разговорной речи и многозначности

<sup>61</sup> «Однако, я замечаю, вы начинаете проповедовать принципы третьего отделения. Поздравляю вас» (8, 314).

слова («психолог»), бездоказательная оценка доводов противника<sup>62</sup>; стремление вывести противника из себя и т. п. Варин спор — это не спор ради истины, а спор для победы, желание первенствовать. Но результат и здесь оказывается обратным желаемому: публика, на которую рассчитана риторическая тактика Вари, поддерживает ее оппонента, причем так<sup>63</sup>, что спор становится совершенно абсурдным и уравнивается с серией лейтмотивов — «предупредительных сигналов» Никитину: репликами Шелестова про «хамство» и собачьим лаем (8, 315).

Медленно текущее время, воздействие которого на любое явление Чехов никогда не упускает из виду, превращает страсть к противоречиям в еще одну крайность, столь же удаленную от истины, как бесплодный молодой спор, — в застарелую дурную привычку. Спор теряет все свои привлекательные качества, становится скучным и бессмысленным, хотя при этом может внешне сохранять черты «спора для победы». Эту «студенческую» привычку сводить все на спор сохраняют такие герои, как Белокуров<sup>64</sup> («Дом с мезонином») и доктор Благово («Моя жизнь»)<sup>65</sup>. Бесконечно повторяются и споры, и аргументы в спорах. В повести «Три года», наиболее «бытописательской» у Чехова, герои спорят каждый вечер, споры как бы входят в программу вечера, наряду с романсами и фокусами (9, 58). В данном случае перед нами еще один вид старения / стирания знака: постепенная автоматизация и опустошение некогда социально значимого «студенческого» или «либерального» поведения.

Там, где чеховский спор еще не автоматизирован, он часто отмечен *нервностью*, взвинченностью спорщиков, что, конечно, тоже не способствует достижению истины. Так, единственное у Чехова изображение научного диспута<sup>66</sup> в рассказе «Черный монах» не

<sup>62</sup> «Это плоско!» (8, 315).

<sup>63</sup> «За него вступились офицеры. Штабс-капитан Полянский стал уверять Варю, что Пушкин в самом деле психолог, и в доказательство привел два стиха из Лермонтова; поручик Гернет сказал, что если бы Пушкин не был психологом, то ему не поставили бы в Москве памятника» (8, 315).

<sup>64</sup> «(М)ой Петр Петрович, у которого еще со студенчества осталась манера всякий разговор сводить на спор, говорил скучно, вяло и длинно, с явным желанием казаться умным и передовым человеком» (9, 177).

<sup>65</sup> «В его манерах, в привычке всякий разговор сводить на спор, в его приятном теноре и даже в его ласковости было что-то грубоватое, семинарское» (9, 231).

<sup>66</sup> Если не считать научным диспутом комический спор о грамматике в рассказе «В Париж!» (5, 46–48), который показывает только тупость и «органический» консерватизм обывателя.

самоцельно, а подчинено задачам характеристики нервных героев и истерической обстановки в доме. Старик Песоцкий, автор брошюр по садоводству, ведет себя, как самолюбивый начинающий автор: конфузится, объявляет свои сочинения «ерундой» и «скущицей», но в то же время явно придает узкоспециальным научным статьям чрезвычайное, чуть ли не эстетическое значение — о чем свидетельствует уже то, что он дает их читать неспециалисту. Сами статьи под нарочито скромными заглавиями: («Несколько слов по поводу...»; «Еще о...») содержат высокопарные латинские риторические обороты и личные выпады против оппонентов. Налицо несоответствие тематики и масштаба обсуждаемых вопросов риторике текста. Как всегда у Чехова, универсалии истины, добра и красоты не приходят к гармонии: (возможная) познавательная правота ученого сочетается с нарушениями научной этики и ложными претензиями на эстетическую значимость.

Коврин — к тому времени уже полубезумный — как бы призван играть роль арбитра в научной дискуссии. Он, разумеется, ничего не понимает в предмете спора, но зато вполне трезво отмечает «непокойный, неровный тон, (...) нервный, почти болезненный задор» (8, 237) этих статей. Однако вывод, который делает «арбитр», должен оправдать не столько Песоцкого, сколько болезнь самого Коврина: «Должно быть, везде и на всех поприщах идейные люди нервны и отличаются повышенной чувствительностью. Вероятно, это так нужно» (8, 238). Этот фрагмент указывает на целый ряд парадоксов спора: научный диспут, по определению не предназначенный «профанам», публике, все-таки выносятся на ее суд (причем не только тем, что автор дает читать научные статьи профану, но и по внутренней риторической организации текстов, построенных как публичный спор). С другой стороны, внешний наблюдатель (в данном случае Коврин) видит в чужом споре только то, что имеет отношение к его желанию — оправдать собственную ненормальность, которую он чувствует. Научный спор оказывается жизненно важен не частной истиной «об окулировке спящим глазком», которая может из него родиться, а только своими риторическими коннотациями.

Черты, свойственные «научному диспуту» Песоцкого, — самовыражение, переход на «личности», расчет на публику — присущи почти всем чеховским спорам.

Экспрессивный спор *ради самовыражения*, который притворяется идейным спором, можно найти уже в ранних рассказах «В ландо» и «Контрабас и флейта». Сходным образом развивается спор в рассказе «Сильные ощущения»: «Вероятно, говорил я толь-

ко, чтобы говорить» (5, 109). К ним примыкают и чисто вкусовые споры, в которых тезис не поддается верификации: таковы обычно споры об искусстве. Спор о стихах по принципу нравится / не нравится находим в раннем рассказе «О женщины, женщины», на вкусовом споре о достоинствах современного театра построен рассказ «Критик». Во всех этих спорах обычно совершенно отсутствуют доказательства, и Чехов часто подчеркивает невежество спорящих, незнание ими фактов. Впоследствии неverified спор о консерватизме и новаторстве в искусстве будут вести герои «Чайки».

Вкусовые споры и споры ради самовыражения, не имеющие внутренней логической связи, очень близки к параллельно протекающим монологам — «диалогам глухих». Но в то же время говорящий всегда готов возложить вину за непонимание на собеседника, и потому такие споры в любой момент могут перейти в ссору и перебранку<sup>67</sup>. В этом отношении они сходны со спорами *radi выяснения личных отношений*. Таких споров у Чехова очень много. Если в ранних рассказах («Весь в дедушку») «личная» основа спора никак не скрывается и спор быстро скатывается к открытой ссоре, то в поздних текстах такие стычки обычно маскируются под идейные разногласия. Так происходит, например, в рассказе «Именины»:

(В)споминала она, как за обедом ее муж Петр Дмитрич и ее дядя Николай Николаич спорили о суде присяжных, о печати и о женском образовании; муж по обыкновению спорил для того, чтобы щегольнуть перед гостями своим консерватизмом, а главное — чтобы не соглашаться с дядей, которого он не любил; дядя же противоречил ему и придирался к каждому его слову для того, чтобы показать обедающим, что он, дядя, несмотря на свои 59 лет, сохранил еще в себе юношескую свежесть духа и свободу мысли. И сама Ольга Михайловна под конец обеда не выдержала и стала неумело защищать женские курсы — не потому, что эти курсы нуждались в защите, а просто потому, что ей хотелось досадить мужу (7, 167).

Таковы же якобы идейные несогласия Лаевского с Надеждой Федоровной в «Дуэли»:

— Я не понимаю, как это можно серьезно заниматься букашками и козявками, когда страдает народ.

Лаевский разделял ее мнение. (...) Но в словах Надежды Федоровны ему послышалась ложь, и он сказал только для того, чтобы противоречить ей: «Дело не в козявках, а в выводах» (7, 392).

<sup>67</sup> Ср., например, гротескные споры Вареньки и Коваленко в рассказе «Человек в футляре»: «А дома, как посторонний, так и перепалка» (10, 47).

В таких спорах нет ни искренности, ни глубины, не говоря уже об «истине», от которой личное чувство дважды удаляет говорящего.

Выяснение личных отношений или решение героем внутренних проблем принимает подчеркнуто внешний характер — становится *спором на публику*. Скрытая или явная риторическая интенция свойственна практически всем чеховским спорщикам, независимо от их убеждений и свойств их характеров.

Чехов хорошо чувствует некий «бахтинский» парадокс человеческой психики: одно только присутствие другого может полностью поменять характер речи и манеру поведения человека:

Внутренне-полемическое слово — слово с оглядкой на враждебное чужое слово — чрезвычайно распространено как в жизненно-практической, так и в литературной речи и имеет громадное стилеобразующее значение. В жизненно-практической речи сюда относятся все слова «с камешком в чужой огород», слова со «шпильками». Но сюда же относится и всякая приниженная, витиеватая, заранее отказывающаяся от себя речь, речь с тысячью оговорок, уступлений, лазеек и пр. Такая речь словно корчится в присутствии или в предчувствии чужого слова, ответа, возражения. Индивидуальная манера человека строить свою речь в значительной степени определяется свойственным ему ощущением чужого слова и способами реагировать на него<sup>68</sup>.

Наиболее яркий пример этого парадокса — Соленый в пьесе «Три сестры». Его поведение наедине с Тузенбахом резко отличается от поведения на людях. Сам Соленый говорит об этом: «Когда я вдвоём с кем-нибудь, то ничего, но в обществе я уныл, застенчив и... говорю всякий вздор» (13, 151). Этот «вздор» часто принимает характер споров — провокаций ссоры, давно отмеченных в теории спора<sup>69</sup>. Такой *спор-провокация* представляет собой, по сути, уже другой речевой жанр, с иной коммуникативной целью и формальными характеристиками, только внешне имитирующий спор. Однако при этом генетически он происходит из спора путем гротескной гиперболизации привычного нарушения правил, что хорошо

<sup>68</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 219.

<sup>69</sup> «Надо заметить, что иногда спор навязывается, провоцируется, чтобы привести его к ссоре или к какой-нибудь еще более скверной цели. Подобные спровоцированные ссоры носят на французском языке старинное название „Querelle d'Allemand“» (Поварнин С. И. Спор: О теории и практике спора. С. 42). Заметим, что спор — формальный или по существу — почти всегда предшествует ссоре как осознанная или бессознательная провокация. В этом отношении спор важен для художественной литературы как конфликтообразующий фактор.



видно как раз на чеховских примерах. Если в обычных спорах часто нарушается принцип верифицируемости тезиса, то в споре-провокации прямо игнорируются факты (сколько университетов в Москве)<sup>70</sup>. Если в обычном споре собеседники часто не могут договориться о терминах, придают разное значение одному слову, то в споре-провокации Соленый делает вид, что не слышит собеседника, заменяет одно слово другим («чехартма» на «черемша»). От обычного повседневного спора до «спора Соленого» — только один шаг: Чехов еще раз показывает зыбкость границы между принятой «ненормальной нормой» и патологией.

Присутствие публики мешает обмену мнениями, выступает как препятствие в споре. Но, с другой стороны, у многих людей есть потребность в аудитории, и если внешнего адресата здесь и сейчас нет, то чеховский герой стремится его выдумать, вообразить. Так, спор Громова и Рагина, происходящий в палате для душевнобольных, вроде бы никак не рассчитан на публику, однако по ходу спора Громов постепенно переадресовывает свою речь от собеседника потомству, что парадоксальным образом очень нравится холодному «мыслителю» Рагину:

Пусть я выражаюсь пошло, смейтесь, но воссияет заря новой жизни, восторжествует правда, и — на нашей улице будет праздник! Я не дождусь, издохну, но зато чьи-нибудь правнуки дождутся. Приветствую их от всей души и радуюсь, радуюсь за них! Вперед! Помогай вам Бог, друзья!

Иван Дмитрич с блестящими глазами поднялся и, протягивая руки к окну, продолжал с волнением в голосе:

— Из-за этих решеток благословляю вас! Да здравствует правда! Радуюсь! (8, 96).

Спор в присутствии публики всегда так или иначе уводит говорящих от совместного выяснения истины к задачам убеждения и воздействия. Но есть и другое препятствие на пути к результату, другая опасность, которая всегда грозит публичному спору, — это *прерывание спора*. Эту потенциальную угрозу Чехов реализует как раз в тех редких случаях, когда спор его героев протекает по правилам. Если обе стороны приводят сильные аргументы, если каждый из говорящих по-своему прав, то спор все-таки может кончиться ничем из-за внешнего вмешательства. Так, в повести «Три года» Кочевой и Ярцев ведут аргументированный и почти соответствующий приведенным выше «идеальным» условиям спор об утилитаризме

<sup>70</sup> В другом варианте — если слово «университет» в устах Соленого означает «здание университета» — перед нами подмена тезиса.

в искусстве. На важность спора для автора указывает то обстоятельство, что позиция одного из героев — Ярцева — очень близка к той, которую неоднократно выражал в письмах сам А. П. Чехов<sup>71</sup>. Но, тем не менее, важный и последовательный спор прерывается самым глупым образом: в него вмешивается с посторонним рассказом недалекий студент Киш (9, 55—56). Прерванным оказывается и первый спор Мисаила и Благово в «Моей жизни» (9, 222). В «Палате № 6» повествователь прерывает спор Рагина и Громова так, что мы не слышим аргументов Рагина (8, 104). Все это указывает на то, что даже самые важные споры у Чехова принципиально не завершены и не призваны «завершить» (в бахтинском смысле) целое текста. А. П. Чудаков истолковывает эту закономерность как сюжетное воплощение убеждения Чехова в «невозможности решения подобных вопросов в сфере чистого умозрения, в невозможности дать догматически-исчерпывающее завершение идеи»<sup>72</sup>, указывает на погруженность «идеи» в «быт». Но, как нам кажется (и как мы постараемся показать в дальнейшем<sup>73</sup>), закон потенциальной прерываемости любого диалога, который имеет у Чехова универсальный характер и относится не только к идеологическим спорам, обусловлен не только неверием в умозрительные идеи, но и определенным скепсисом по отношению к возможностям коммуникации в целом.

Коммуникация в чеховском мире всегда нестабильна, ей всегда угрожает неудача. Отсюда — еще один парадоксальный вариант пустого спора: спор, затеянный только для *поддержания разговора*, спор, который должен заполнить коммуникативное зияние, неизбежный без него провал. Ср., например, в «Поцелуе»:

Сиреневая барышня стала горячо доказывать, что артиллеристам живется гораздо легче, чем кавалерии и пехоте, а Раббек и пожилые дамы утверждали противное. Начался перекрестный разговор. Рябович глядел на сиреневую барышню, которая очень горячо спорила о том, что было для нее чуждо и неинтересно, и следил, как на ее лице появлялись и исчезали неискренние улыбки (6, 409).

<sup>71</sup> «Если поэзия не решает вопросов, которые кажутся вам важными, — сказал Ярцев, — то обратитесь к сочинениям по технике, полицейскому и финансовому праву, читайте научные фельетоны» (9, 55). Ср.: «В разговорах с пишущей братией я всегда настаиваю на том, что не дело художника решать узкоспециальные вопросы. Дурно, если художник берется за то, чего не понимает. Для специальных вопросов существуют у нас специалисты; их дело судить об общине, о судьбах капитала, о вреде пьянства, о запоегах, о женских болезнях...» (П 3, 45).

<sup>72</sup> Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 249.

<sup>73</sup> См. главу 6.

Такая имитация переводит информативный спор в другой класс речевых жанров — фатические, единственная цель которых — поддержание общения. В отличие, скажем, от толстовской традиции, где коммуникативное зияние в ходе светской беседы тоже иногда заполняется нарочитыми спорами, у Чехова в этом эпизоде нет социально-критической цели, он демонстрирует, скорее, неизбежную пустоту коммуникации, которая остается пустотой, даже если ее «заполняет» пустой спор.

Похоже, что спор у Чехова может переходить едва ли не во все мыслимые речевые жанры и единственное, что для него невозможно, — это остаться самим собой: спором, несущим истину.

Риторические споры обычно пусты и безрезультатны. Но и там, где спор ведется в «риторическом вакууме», никем не прерывается и тщательно изолирован от чужих ушей, он тоже не приносит желаемого результата. В рассказе «Задача» аристократическое семейство, один из членов которого подделал подпись на векселе, обсуждает вопрос: поступить ли по закону, то есть отдать преступника в руки правосудия, или же покрыть племянника, защищая семейную честь? Частный вопрос ставится в зависимость от более общего: что важнее — семейная честь или законность? Но и закрытая дискуссия оказывается риторичной: семейный совет напоминает парламентские дебаты (спорят либерал и консерватор, проблема проецируется на более широкие социальные вопросы) и одновременно похожа на судебные слушания с прокурором и адвокатом. Сложный вопрос решается теоретически, но, как тут же выясняется, спор был полностью оторван от реальности: в финале помилованный племянник-преступник шантажирует своего дядю-защитника, грозя завтра же учсть новый фальшивый вексель. Рассказ говорит о дисфункциональности — *практической бессмысленности* отвлеченных юридических и политических споров на фоне реально существующего в обществе уровня правосознания. И эта закономерность — как бы ни кончился теоретический спор, люди будут действовать в соответствии со своими желаниями, а не доказанной истиной, — сохраняется во многих текстах. Так происходит, например, в рассказе «Неприятность», где долгий теоретический спор доктора и мирового судьи о статусе людей, «ушедших от народа и не дошедших до интеллигенции» (7, 154), в практическом плане разрешается патриархальными методами, «нелепо и пошло» (7, 158), по воле «отца»-начальника. Дочеховская литература, в основном, верила, что если дать ответы на проклятые вопросы, «мысль разрешить», то все изменится. Чехов показывает: как бы ни разрешали мысль герои, это не

будет иметь практических последствий, все останется по-прежнему.

Однако при этом возможен и прямо противоположный вариант: отвлеченный спор все-таки будет иметь практический результат, но только совершенно неожиданный — возникнут *непредвиденные последствия*, которые никак не вытекают из содержания самого спора. Эмоциональные споры, о которых мы уже писали, — «молодой и горячий», «нервный», «риторический» — никогда не приводят к истине, зато они могут легко привести к необдуманному поступку, который ломает человеку жизнь. Чехов чувствует неустойчивость и потенциальную деструктивность спора: в силу неспособности человека к «идеальному» диспуту спор всегда может сместиться в сторону одного из опасных рвов, которыми он окружен со всех сторон, — в сторону пограничных жанров, которые имеют гораздо более серьезные последствия, чем чисто умозрительный информативный спор. Так происходит в рассказе «Сильные ощущения», когда в результате спора о силе риторики герой едва не отказывается от своей невесты, и в рассказе «Пари», где в результате отвлеченного спора о смертной казни герой запирает себя в добровольное заключение на 15 лет.

Фабула рассказа «Пари» начинается «интересным разговором» «умных людей» о смертной казни (7, 229). В споре чеховских героев легко узнать основные аргументы противников и сторонников казни, которые неоднократно воспроизводились в то время и продолжают возникать в любом подобном споре до сих пор. Это, во-первых, аргумент «от Бога»: нельзя отнимать то, что дал Бог (и «ослабленная» форма того же аргумента: государство не вправе отнимать то, что оно не давало человеку), и, во-вторых, противоположенный аргумент «от человека»: смертная казнь менее жестока, чем пожизненное заключение без надежды на помилование. Последний вызывает контраргумент «от человека»: любая жизнь лучше смерти. Даже выстроенные в таком порядке, эти аргументы не составляют строгой антитезы: доводы «от Бога» и «от человека» исходят из разных этических и онтологических пресуппозиций, соответственно христианских и гуманистических, и потому их спор не может решить, что «лучше» и что «хуже», сами оценочные слова здесь наполнены разным смыслом, омонимичны. Столкновение этих аргументов в реальном споре, который рисует Чехов, только запутывает героев. Спор, нмитирующий логику, переходит в «оживленный» (7, 229), то есть эмоциональный и бестолковый, а тот незаметно (через личный псевдоаргумент «я бы выбрал пожизненное заключение») превращается в пари — совер-

шенно другой речевой жанр. Различие пари<sup>74</sup> и спора можно представить оппозицией 'я могу сделать' vs. 'я могу доказать'. Читателю изначально ясно, что спор и пари в чеховском тексте не связаны: независимо от того, сумеет ли герой отсидеть в добровольном одиночном заключении 15 лет или нет, это не докажет, «что смертная казнь лучше или хуже пожизненного заключения» (7, 230). Однако одному из героев, банкиру, чтобы понять эту простую мысль, понадобились те же 15 лет. То, что он не смог этого понять в момент заключения пари, можно объяснить и зыбкостью границ речевых жанров, и личными мотивами, которые двигали спорщиками. Причина замены спора на пари указана в рассказе: поступки человека обусловлены его желаниями, в данном случае — «прихотью сытого человека» и «алчностью к деньгам» (7, 230), а не отвлеченной логикой. Только когда исчезают желания, приходит понимание логики: в этом едины оба героя рассказа.

В «Пари» и «Сильных ощущениях» очевидна *подмена* спора другим жанром — пари. Подмена и есть самая общая закономерность спора у Чехова: содержание спора — взаимная передача и корректировка информации — подменяется самыми разными явлениями, в соответствии с общим законом подмены референта, о котором мы говорили в предыдущем разделе.

Коснемся в связи с этим знаменитой третьей главы «Дома с мезонином» — спора Лиды Волчаниновой и художника о малых и больших делах. Содержание этого спора многократно обсуждалось исследователями: выявлено множество источников позиций героев, много раз оспаривалась идейная правота сторон<sup>75</sup>. Мы не будем включаться в этот «спор о споре»: нас больше интересует поэтика и риторика чеховского спора, а не его тематика. Поэтому попробуем сначала отвлечься от содержания диалога и посмотреть только на сопровождающие его ремарки — действия героев. При таком подходе сразу становится ясно: в споре передается отнюдь не информация, а раздражение.

Лида не инициирует спор, она только обращается к художнику со «светской» репликой («Извините, я все забываю, что для вас это не может быть интересно»; 8, 183). После этого художник начина-

<sup>74</sup> Здесь мы имеем в виду только один из видов пари, который представлен в чеховском рассказе: когда человек берется что-то совершить сам.

<sup>75</sup> Хотя надо заметить, что при всем различии подходов (которые часто искажали чеховский текст, поскольку тут речь идет об идеологии), почти все исследователи сходились в том, что художник «человечнее», а формальная правота, скорее, на стороне Лиды.

ет спор, движимый «раздражением», которое может быть объяснено уязвленным самолюбием (хотя и по-разному: потому что его считают пустым человеком, потому что «красивая» Лида подчеркнуто соблюдает дистанцию в общении с ним, потому что в ее словах ему слышится презрение и т. д.), но ни в коем случае не чисто идейными разногласиями. Его реплика («По-моему, медицинский пункт в Малозёмове вовсе не нужен»; 8, 183) нарочито груба и парадоксальна, ее цель — вызвать ответное раздражение Лиды. Идейный спор с самого начала близок к спору-провокации, и художник сразу добивается результата: «Я почувствовал раздражение (...) Мое раздражение передалось и ей» (8, 183). Затем Лида уходит в чтение газеты (пауза самообуздания) — закрывается газетой (имитация потери контакта) — насмешливо улыбается — говорит с досадой — усмехается — художник начинает говорить «возбужденно» и т. д. (8, 183—186). Ремарки касаются в подавляющем большинстве только поведения Лиды: ее реакции вполне понятны, а внутренний мир рассказчика, в соответствии с чеховским принципом парадоксального психологизма<sup>76</sup>, остается почти закрытым. Однако его финальные слова: «Ничего не нужно, пусть земля провалится в тартарары!» (8, 187) — говорят о том, что его изначальное раздражение только нарастало по ходу разговора и достигло высшей точки в финале, и потому все выдвинутые им положения ставятся под вопрос. Читателю трудно решить, что в словах художника обусловлено давно продуманными идеями, что возникло по ходу спора, а что вызвано только раздражением, — интенции героя до конца не ясны. Но логическая структура спора говорит в пользу гипотезы «раздражения». На наш взгляд, только раздраженный человек, желающий досадить собеседнику, станет безапелляционно, по принципу или / или, противопоставлять утопию — идеологии «малых дел». Эта оппозиция выстроена некорректно с точки зрения требований ответственного спора. Позиции героев не являются тезисом и антитезисом в чисто логическом смысле, они не исключают друг друга. Судить всерьез, кто прав, нельзя: спор здесь, как и во многих других случаях, — только авторский психологический конструкт. Не случайно актантами спора — на уровне глубинной структуры — выступают эстетическое созерцание (худож-

<sup>76</sup> О чеховском нарушении общепринятого принципа психологической «открытости» рассказчика и «закрытости» наблюдаемых им лиц в повествовании от первого лица см. в работе: *Магомедова Д. М.* Парадоксы повествования от первого лица в рассказе А. П. Чехова «Шуточка» // Жанр и проблема диалога. Махачкала, 1982. С. 76—83.

ник-пейзажист) и этический поступок (земская деятельница), то есть опять явления из всегда конфликтующих у Чехова плоскостей.

Как мы уже писали, абсолютно правильный, строгий, логичный, информативный и результативный спор едва ли представим в жизни и литературе. Чтобы определить чеховскую специфику, нужно было бы сопоставить найденные нами закономерности с поэтикой идейного спора у Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского и других непосредственных предшественников Чехова. Мы не имеем здесь возможности это сделать, но, как нам кажется, из приведенных примеров с очевидностью следуют, по крайней мере, две отличительные особенности чеховского спора: он в гораздо большей степени риторичен и в то же время приближен к неупорядоченной реальности бытового спора. Сиюминутные настроения для героев важнее идейных позиций, спор ради побочных целей (победы, самовыражения, воздействия на публику) превалирует над спором ради достижения истины, информативная функция перестает быть доминирующей и речевой жанр спора подвергается иронической трансформации. Иначе говоря, чеховский спор отмечен пустотой.

Но все же идейные разногласия героев позднего Чехова назвать абсолютно пустыми нельзя. Чем бы ни были обусловлены идеи героев, и как бы бедны они ни были, они всегда имеют определенное *психологическое содержание*, которое работает на главные тематические линии повестей, пьес и рассказов. На наш взгляд, общую закономерность здесь можно описать следующим образом. Участники спора получают в качестве атрибутов диаметрально противоположные качества — каждый в своей плоскости. Если в области чисто познавательной идеологическая позиция героя непротиворечива, то она сочетается с этически неправильным жизненным поведением (Лида Волчанинова, Рагин). Лида наделяется властью, которая определяет как ее отношения с людьми, так и тотальность ее идеи («малые дела» рассматриваются ею как панацея от социальных болезней и единственно правильная идеология). «Стонцизм» Рагина сочетается с пассивностью в быту, от которой страдают окружающие, в том числе больные, за которых он отвечает как врач. Как мы уже показывали, знание и этика у Чехова никогда не приходят к согласию, но идея часто призвана оправдать нарушение этики в глазах самого героя.

Идеология всегда оставляет герою возможность оправдать свой характер, который по меркам общественного мнения неполноценен. Социал-дарвинизм — именно та идея, которая может оправ-

дать властность. Поэтому человек, принявший такую идею (фон Корен), может доказать самому себе, что он «сильный» и имеет право командовать и решать судьбы людей, ибо это «естественно». С помощью теории малых дел не менее властная Лида может оправдать то же право решать за других, ибо это «социально справедливо». С помощью стоицизма или пессимизма Рагин или фон Штенберг доказывают самим себе, что любая деятельность бессмысленна и их пассивность и мозговая лень «философски оправданы»<sup>77</sup>. С помощью социального критиканства, суматошного либерализма Павел Иванович («Гусев») доказывает самому себе, что его тяжелый характер «служит общему благу». С помощью того же либерализма, но «вялотекущего», реактивного, Власич («Соседи») социально оправдывает свои психологические недостатки — вялость и неопределенность — «честностью». С помощью литературных аналогий, превратившихся в идеологию, Лаевский («Дуэль») явно и недвусмысленно оправдывает как свой характер, так и поступки как «исторически неизбежные»<sup>78</sup>. Шамохину («Ариадна») идеология мизогинизма помогает «разумно» оправдать свою пассивность и нерешительность, которая на самом деле является главной, скрытой психологической темой рассказа<sup>79</sup>. Любая идея служит или может служить самооправданию героя: то в человеке, что психологически противоречит общепринятым понятиям о нормальном и хорошем, «выравнивается», вводится в русло «нормы» с помощью идеологии. Как видно из выделенных курсивом слов, претензии на владение истиной оправдываются как с этической, так и с познавательной точек зрения. Как и в случае с чистой информацией, о которой мы говорили в начале этой главы, Чехов не дает оснований сместить саму «истину», но не дает и уверенности, что люди, склонные к самообману, способны ее достичь. Неизвестно, правильна ли идея сама по себе, но не вызывает сомнений, что неправомерно ее инструментальное, чисто функциональное использование.

А. П. Чудаков в своей первой книге выдвинул тезис о том, что у Чехова связи именно данной личности с именно данной идеей не

---

<sup>77</sup> Ср. осознание Рагиным психологической и социальной обусловленности философствования после того, как он попадает в палату № 6: «И как не философствовать этой мелюзге, если она не удовлетворена?» (8, 122).

<sup>78</sup> Этот случай, который чаще других привлекал внимание исследователей, отличается от перечисленных лишь тем, что здесь Чехов вводит в кругозор героя то, что в других случаях остается предполагаемой реакцией читателя.

<sup>79</sup> См. об этом подробнее в разделе 5.3.



детерминированы<sup>80</sup>. На наш взгляд, эта формулировка нуждается в уточнении: существует случайность выбора на уровне конкретной идеи, но не случайность направления выбора вообще. Герои бессознательно выбирают свои идеи из числа идеологических общих мест эпохи. Выбор конкретной идеи случаен, в том смысле, что на ее место могла бы встать другая, но только та, которая позволит герою оправдать недостаток своего характера, оставит ему психологическую «лазейку». Идея означает не позитивную «глубинную сущность» героя, а нечто обратное — пустоту, недостачу, пробел в его субъективности, которые он смутно ощущает<sup>81</sup>. Этим объясняется и «психологический демократизм» Чехова — то, что внутренний мир любого человека у него может оказаться предметом авторского внимания и герой при этом окажется более чувствителен и восприимчив, чем это могло показаться внешнему наблюдателю, или чем думает он сам. Даже внешне совершенно бессознательные герои, такие, как дикий «печенег» Жмухин или трактирщик Яков Терехов, ищут «зацепку» — то есть идею, которая позволила бы им оправдать в себе то, что они не понимают, но что мешает им жить, то есть вписаться в символический порядок. То, что внешне легко принять за поиск истины, «настоящей правды», может быть непротиворечиво интерпретировано как компенсаторная экономика желаний<sup>82</sup>.

С этим связана и тема иерархии у Чехова. Человек стремится стать «необыкновенным», непохожим на других, чтобы найти самооправдание, примирить свой характер или болезнь с доксой. То, что

---

<sup>80</sup> «В прежних художественных системах в центре внимания были закономерности связи данной личности и именно с данной художественной системой (...) В художественном мире Чехова эта связь не детерминирована. Не объясняется, как и почему герой «Рассказа неизвестного человека» стал террористом (...)» (Чудаков А. П. Поэтика Чехова. С. 256).

<sup>81</sup> К этой точке зрения близок А. П. Чудаков в своей второй книге: «В полноценный диалог, осуществляющий контакт двух духовных субстанций, могут вступать только целостные сознания с отчетливо оформленным ядром личности. У героев Чехова этого ядра нет. И не только по той причине, что для него личность прежде всего цепь автономных состояний (...) но также и потому, что такое ядро было бы немедленно размыто постоянными разнородными притяжениями тел и сил внешнего мира, от которых человек, по Чехову, не свободен ни в одно мгновение жизни, включая моменты высшей философской медитации» (Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 311—312).

<sup>82</sup> Эти смыслы наиболее четко выражены Чеховым в рассказе «На пути»: понимание того, что поиски «истины» — не более, чем компенсация психологического недостатка, введено здесь в кругозор самого героя. Но даже и понимая это, человек не может избавиться от руководящей им «силы».

говорит Коврину черный монах, — всего лишь обратные общие места по отношению к идеологии здравого смысла. Эти «идеи» не имеют самостоятельной ценности и выполняют все ту же оправдательную функцию. Но воплотившись в идеологию, психологический недостаток в «Черном монахе», как и во многих других случаях, становится самостоятельной силой, которая оказывает влияние на жизнь других людей. Тщательно скрытый от сознания субъекта недостаток в конечном итоге правит миром, становится самодовлеющей «силой», которую так трудно определить самим чеховским героям<sup>83</sup>.

Спор, диалог поэтому превращается в «лечение речью» в странной монологической форме, при которой не важна личность и слово адресата. В качестве адресата может выступать симулякр, эрзац-собеседник, любой «другой», которого говорящий принимает за Другого. Обращаясь к нему, герой на самом деле обращается к общественному закону. Таковыми оказываются для Рагина — Михаил Аверьянович, для Анны Акимовны Глаголевой («Бабье царство») — Лысевич, для Ананьева («Огни»), Шамохина («Ариадна») или Жмухина («Печенег») — молчаливый и отворачивающийся к стене собеседник. Итеративность, дурная повторяемость аргументации в споре, о которой мы уже писали, в свете только что сказанного приобретает новое значение: человек бесконечно доказывает себе, что он прав, убеждая уже не при помощи доказательств, а при помощи навязчивого повторения.

Но поскольку, согласно общепринятому постулату психоанализа, «лечение монологом» в отсутствие слушателя в принципе невозможно, подобные монологические диалоги приносят только временное облегчение<sup>84</sup>. Замкнутое, зафиксированное на своей травме созна-

<sup>83</sup> Подробнее о понятии «силы» у Чехова см. в разделе 5.1.

<sup>84</sup> И потому повторяются вновь и вновь: ср. в «Палате № 6» диалоги Рагина и Михаила Аверьяныча, написанные Чеховым в имперфекте («обыкновенно приходит почтмейстер (...) говорит он (...) отвечает ему доктор (...) наступает молчание» и т. д. (8, 87—90)) или аналогичное изображение «идейных» разговоров на вечерах у Кати в «Скучной истории» (7, 280—291). Для А. П. Чудакова, впервые описавшего эту парадоксальную нарративную технику (см. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. С. 204—208) важны вкрапления неповторимого в итеративное, которые не дают эпизоду полностью типизироваться. Для нас же эти эпизоды — выражение «лечения речью», которое не достигает цели, аналог лекарства, которое временно снимает боль, но не устраняет ее причину. Вкрапление единичного никогда не касается самих «идей» героев, а только варьирует форму их выражения, что еще больше подчеркивает безвыходность ситуации: не помогает ни одно лекарство.

ние не имеет выхода. Перемены возможны только в том случае, когда герой прекращает самооправдания и самоубеждения, и его недостаток входит в светлое поле сознания. Такие глобальные перемены крайне редки у Чехова и всякий раз вызывают сомнения в своей окончательности<sup>85</sup>. Большинство героев продолжает спорить, и эти «горячие споры равнодушных людей»<sup>86</sup> принимают форму диалога глухих, в котором каждый «горяч» по отношению к своей психологической травме и «холоден» к чужой. Так, в «Бабьем царстве» Анна Акимовна горячо «возражает» Лысевичу в ходе разговора, в котором мелькнуло слово «рабочий»: «По-вашему, если механик или чертежник, то уж непременно мужик и невежа» (8, 284). Но на самом деле Лысевич не говорил ничего подобного: ему, эстету, совершенно безразлична этическая тема социальных предрассудков. Героиня — фабрикантша, полюбившая рабочего, спорит не с собеседником, а с доксой, с ожидаемой реакцией на свои слова и поступки. «Диалог глухих» — это диалог глухих желаний: для Рагина — это желание иметь собеседника, для Нины Заречной — желание славы, для Анны Акимовны — желание семейной жизни, для Пантелея Холодова («Степь») — желание «правильной» смерти и т. д.

«Диалог глухих» не исключает речи о другом, в том числе о собеседнике. Но эти речи — всегда прикрытие слова субъекта о своей символической системе. За ней стоит желание найти другому место, ячейку в уже готовой системе ценностей. Поэтому собеседник берется говорящим как внешний облик и готовое определение. Он овеществляется и одушевляется одновременно: говорящий не видит его подлинных качеств и переносит на него свою травму. Это нельзя назвать только «овеществлением»: речь о предмете как таковом чеховскому герою неинтересна. Предмет должен быть оценен, получить место в системе ценностей, стать объектом желания и потому — речи. Так, в «Черном монахе» Тане неинтересны речи о саде — о неодушевленном, «объектном» объекте. Наоборот, для ее отца, садовода Песоцкого, эти речи — не о предмете, а о его системе ценностей, и потому в его нервных вспыш-

---

<sup>85</sup> Или же, как в случае перемены, произошедшей с Лаевским в финале «Дуэли», вызывают у читателей и критиков сомнения в органичности, невыдуманности такой перемены.

<sup>86</sup> «Спорили горячо и громко, но, странно, нигде в другом месте Вера не встречала таких равнодушных и беззаботных людей, как здесь. Казалось, что у них нет ни родины, ни религии, ни общественных интересов» («В родном углу», 9, 319).

как прорывается болезненно-личное отношение к саду и садоводству. Таня, видящая в Коврине «необыкновенного человека», выражает, конечно, отношение не к личности, а к видимости. Но в то же время это отношение не свободно от проекции собственных желаний. Когда Таня говорит Коврину, что «(отец) уверен, что вы вышли такой оттого, что он воспитал вас. Я не мешаю ему так думать. Пусть» (8, 230), она не выражает прямо своего желания быть «необыкновенной», но дает понять, что отцовский «закон» помешал ей развиваться. За этим стоит парадоксальное «отчаявшееся желание», характерное для многих чеховских героев, которое можно выразить формулой «Если бы не..., то я мог бы...». Возвеличение другого оказывается предоставлением ему места в собственной символической системе, обусловленной в конечном итоге подавленным желанием.

Таким образом, мы видели, что чеховский спор может смещаться в сторону почти всех видов речевых жанров: из информативного он может становиться аффективным, экспрессивным и фатическим. Спор окружен со всех сторон совершенно чуждыми ему по сути жанрами, и пересечение границ (трансформация жанра спора, его подмена) оказывается постоянным и неизбежным заблуждением героев. Движущими силами этого заблуждения оказываются: «молодое и горячее», но не вооруженное логикой желание истины; дурная застарелая привычка; нервное возбуждение; желание человека казаться лучше, чем он есть; органически свойственная человеку риторичность; стремление избежать провала коммуникации; выяснение личных отношений — вплоть до провокации ссоры. Все эти споры пусты и безрезультатны. Столкновения идейных позиций героев часто оказываются только следствием присущего каждому участнику спора стремления к сознательному или (чаще) бессознательному самооправданию. Внутренний недостаток, превратившийся в идеологию, лишает человека всякой возможности пробиться к истине и превращает коммуникацию в «разговоры глухих», где каждый говорит о своем желании.

Однако есть у Чехова и немногочисленные «гармонические» герои, которые, как кажется, счастливо избегают всех подводных камней, чьи мысли и поступки не противоречат друг другу, а идеологическая позиция представляется читателю свободным и ответственным выбором. Литературоведы в поисках позитивного начала у Чехова часто указывали на повесть «Моя жизнь» и ее глав-

ного героя<sup>87</sup>. Этот текст тем более интересен для нас, что в нем сходятся все главные темы этой главы: споры, в которых герой высказывает свои заветные мысли, сосредоточены на проблемах познания и этики. Рассмотрим эти споры подробнее.

## 2.5. Споры в «Моей жизни»: этика vs. познание

Герой повести «Моя жизнь» совершает редчайший в чеховском мире этический поступок — по собственной воле порывает с обществом, в котором родился и вырос. Постоянно нарушая принятое, он вынужден доказывать свою правоту другим и самому себе, — и потому доминантным речевым жанром в повести оказывается спор. Это проявляется как явно — в спорах Мисаила со всеми другими центральными героями (отцом, доктором Благово, Машей), так и скрыто, в его размышлениях и сомнениях. Решить, кто прав в этих спорах, признать познавательную и этическую правоту того или иного героя можно только при двух условиях: внутренней непротиворечивости его утверждений и верифицируемости этих утверждений его поступками и происходящими событиями. В «Моей жизни» с обоими этими условиями все обстоит не так просто, как может показаться.

Если исходить из внешней событийной канвы, то название повести следует произносить с логическим ударением на слове «моя»: жизнь, которой я управляю; жизнь, которой я хозяин. Однако известно, что Чехов долго колебался в выборе названия, и в конечном итоге остался им недоволен, считал его «отвратительным», особенно слово «моя» (9, 500). Причина этого недовольства, как нам кажется, — в несоответствии названия и глубинного смысла повести, которое мы попытаемся раскрыть.

Мисаил Полознев отвергает жизнь по шаблону, предписанному ему происхождением, воспитанием и семейными традициями, и, как кажется, делает свободный выбор. Основная оппозиция, скрытая в заглавии, может быть развернута в варианты субъект / объект, агент / пациент, самостоятельность / зависимость и т. п. Уже самый первый «обмен любезностями» между героем и властью, с которого начинается повесть, тематизирует эти оппозиции:

---

<sup>87</sup> Ср., например: «Герои, с которыми связана авторская надежда, не уходят, а остаются. Остается Мисаил, медленно приучая город к своему новому положению, „здесь“, а не „там“ защищая право на свою жизнь» (Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 166).

Управляющий сказал мне: «Держу вас только из уважения к вашему почтенному батюшке, а то бы вы у меня давно полетели». Я ему ответил: «Вы слишком льстите мне, ваше превосходительство, полагая, что я умею летать» (9, 192).

В этом диалоге сконцентрирован весь сюжет: общество стремится превратить Мисаила в вещь, «держат» его и «управляют» им. Перед нами типичная чеховская история овеществления и протеста (ср. Кирилов — «Враги», Громов — «Палата № 6» и мн. др.), хотя и со специфическими чертами. Специфика овеществления человека в этой повести — в доминировании родового над личным. Обыватели не видят в Мисаиле индивидуальности, он — только сын своего отца, к нему относятся как к части отца, рода, дворянства<sup>88</sup>. Точно так же относится к нему и сам отец. Однако парадокс в том, что и отец — только часть традиции, он не обладает никаким позитивным личным содержанием. Отец — только рупор идеологии родового и принятого, общие места которой он искусственно и непоследовательно украшает выпяченной риторикой.

С другой стороны, Мисаил протестует, стремясь вернуть свою субъектность, самостоятельность. Однако при этом он отдает себе отчет в том, что «летать» не умеет, то есть считает себя, как он неоднократно говорит в повести, человеком мелким и бесталанным. В этом последнем положении, если оно верно, заключено противоречие, способное поставить под сомнение прямолинейное прочтение повести в духе указанных выше оппозиций.

Начнем с того, что свое решение стать простым рабочим Мисаил не воспринимает как бунт против общества, а оправдывает здравым смыслом, который должен быть близок к общепринятому мнению. Его логика в первом споре с отцом такова: я не талантлив, не умен, не богат, обыкновенен, и потому — по логике вещей — должен добывать себе пропитание физическим трудом. Вышеуказанные оппозиции, предполагающие свободный выбор, оказываются неточными уже потому, что Мисаил рассматривает свой поступок как необходимый и вынужденный: «То, что вы называете общественным положением, составляет привилегию капитала и образования. Небогатые же и необразованные люди добывают себе кусок хлеба физическим трудом, и я не вижу основания, почему я должен быть исключением» (9, 193). Его поступок — не бунт против традиции, а всего лишь попытка поступать разумно.

---

<sup>88</sup> Ср.: «— Вы дворянин? — спросила (генеральша Чепракова)» (8, 210); «Я (...) говорю с вами не как губернатор, а как искренний почитатель вашего родителя» (8, 235) и т. п.

В предыдущем разделе мы говорили, что чеховский герой принимает некую идею только в том случае, если она позволяет ему оправдать внутренний недостаток, который он чувствует. Это свойство универсально, но не обязательно негативно. В данном случае Мисаил, во-первых, в отличие от многих других, отдает себе трезвый отчет в собственной бесталанности, а во-вторых, выбирает путь, который позволяет ему занять этически безупречную позицию.

Для нашей темы очень важен вопрос: а насколько возможно понимание другими разумного поступка Мисаила, если в рамках изображаемого мира Мисаил — единственный, кто добровольно выходит из своего социального класса, и почти все окружающие считают его поступок ненормальным? Почти — но не все: инженеру Должикову, Маше и доктору Благово поступок Мисаила вовсе не кажется ужасным. Их оценки базируются на разных основаниях, но все же содержат нечто общее.

Инженер, некогда работавший машинистом и смазчиком на железной дороге, четко противопоставляет полезное / бесполезное дело. Эта оппозиция у него ассоциируется с другой: работник / бюрократ: «(М)не нужны механики, слесаря, землекопы, столяры, колодезники, а ведь все вы можете только сидеть и писать, больше ничего! Все вы писатели!» (9, 204). Поэтому он может принять поступок Мисаила: «Быть порядочным рабочим куда умнее и честнее, чем изводить казенную бумагу и носить на лбу кокарду» (9, 238). Это голос практического здравого смысла, к которому, как мы видели, апеллирует и сам Мисаил. Однако быть рабочим для Должикова — это только начало карьеры, первый шаг на пути к овладению определенными навыками, к знанию «дела» изнутри и т. п. Идеологический мотив действий Мисаила — необходимость уравнивания людей в физическом труде как средство избавления от эксплуатации — инженеру совершенно чужд и непонятен. Поступок по идейным соображениям ассоциируется у него с сектантством, и в этом смысле Должиков уравнивается с губернатором, который подозревает, что Мисаил — толстовец.

В отличие от своего отца, Маша Должикова принимает как раз идеологическую сторону поступка героя, но его идею подменяет своей. Как и Мисаил, Маша убеждена в своей заурядности, обыкновенности, но в то же время хочет жить честно и небесполезно для людей. Поэтому она находит такой выход:

— Талантливые, богато одаренные натуры, — сказала Должикова, — знают, как им жить, и идут своею дорогой; средние же люди, как я, например, ничего не знают и ничего сами не могут; им ниче-

го больше не остается, как подметить какое-нибудь глубокое общественное течение и плыть, куда оно понесет (9, 230).

Так она и поступает, выбрав из числа идейных общих мест эпохи работу на земле и помощь крестьянам — в качестве «течения», а Мисаила — в качестве «талантливой, богато одаренной натуры», призванной ею руководить. Оба способа ориентации, в конечном итоге, оказываются иллюзией (как и ее самооценка, игнорировавшая артистический талант). Идеи Мисаила остаются для нее столь же чужды, как и для ее отца, взаимопонимания нет и здесь.

Почему одобряет поступок Мисаила доктор Благово — не совсем ясно, но безусловно одно — он никак не сочувствует его идеям: в идеологии доктора физическому труду и моральным императивам Мисаила нет места. Более того, все идеи Благово прямо противоположны идеям Мисаила, что и приводит героев к спору, к которому мы еще вернемся.

Таким образом, даже те, кто одобряет поступок героя, не понимают и не принимают его идеи. Но при всех различиях у этих людей есть нечто общее. И это даже не «прогрессивность» и либерализм (едва ли можно назвать либералом инженера), а то, что они — столичные жители. Вспомним, что у повести есть подзаголовок: «Моя жизнь (рассказ провинциала)». Для столичных жителей поступок Мисаила гораздо ближе к «общепринятому», чем для провинциалов, они «прогрессивнее». Для понимания мотива прогресса, вокруг которого ведутся споры в повести, оппозиция столица / провинция чрезвычайно важна. Провинция выглядит безнадежно отсталой, сопротивление консервативных сил в ней чрезвычайно велико, но, тем не менее, рано или поздно она вынуждена принимать новые веяния. В городе, где никто не читает книг, где нет «ни сада, ни театра, ни порядочного оркестра» (9, 205), где, по мнению Мисаила, нет ни одного честного человека, и т. д., — все-таки идут любительские спектакли<sup>89</sup>, строится железная дорога (путь в прогресс), возникает необходимость профессионализации<sup>90</sup> и появляются культурные люди, подобные Маше, Благово и самому Мисаилу. Столичному человеку порядки, царящие в городе, кажутся не столько страшными, сколько смешными, о чем свидетельствует реакция Маши на рассказ Мисаила о встрече с губернатором: «Если бы это рассказать в Петербурге! — про-

<sup>89</sup> В которых отец героя, олицетворяющий консерватизм, видит зло: «(О)н стал говорить (...) что надо запретить любительские спектакли, так как они отвлекают молодых людей от религии и обязанностей» (9, 193).

<sup>90</sup> Ср. приведенные выше слова Должикова.



говорила она, едва не падая от смеха» (8, 235)<sup>91</sup>. В этом смысле «Моя жизнь» встает в один ряд с другими произведениями Чехова, которые говорят главным образом об отставании провинции и вовсе не лишены оптимизма по отношению к прогрессу, социальному и технологическому.

Даже в пессимистической «Палате № 6» оба героя — Рагин и Громов — солидарны в том, что ненормальна прежде всего провинциальная жизнь и что где-то есть или будет иная, более разумная и справедливая:

(Громов думает:) Ищи потом справедливости и защиты в этом маленьком, грязном городишке, за двести верст от железной дороги! (8, 78).

Андрей Ефимыч знает, что при теперешних взглядах и вкусах такая мерзость, как палата № 6, возможна разве только в двухстах верстах от железной дороги (8, 92).

Прогресс общественных отношений увязывается с техническим прогрессом, а наличие последнего несомненно. В рассказе «Человек в футляре» Беликова возмущает сама мысль, что можно кататься по улице на велосипеде, но для других персонажей это уже привычное дело<sup>92</sup>. В «Архиерее» народ собирается поглазеть на невиданное чудо — электричество, — но в столицах к тому времени электричество распространено достаточно широко. В повести «В овраге» в телефоне, проведенном в волостное правление, «завелись клопы и прусаки» (10, 147), но в том же селе на фабриках и в квартирах фабрикантов телефон действует. Нигде у Чехова нет введения в кругозор героев чего-то столь радикального, что не имеет шансов быть принятым в обозримом будущем, — и поступок Мисаила не исключение. Однако и здесь не обходится без чеховского парадокса: принятие нового совершается не потому, что люди осознают преимущества технического прогресса, а потому, что привыкают к нему:

Волостной старшина был малограмотен и в бумагах каждое слово писал с большой буквы, но когда испортился телефон, то он сказал:

---

<sup>91</sup> Различие город / деревня оказывается гораздо более серьезным, чем провинция / столица, о чем свидетельствует реакция той же Маши на столкновение с деревенской темнотой.

<sup>92</sup> «Приехал на велосипеде доктор Благово» (9, 252). А в Петербурге с 1895 года действует велосипедный спортивный клуб, и полицмейстер выдает специальное разрешение писательнице Лидии Лашкеевой кататься на велосипеде по всем улицам столицы.

— Да, теперь нам без телефона будет трудно ( «В овраге»; 10, 147).

Так происходит и с поступком Мисаила: до самого конца никто не понимает и не принимает его стремления к свободе и его рецепта социального переустройства, но в финале он говорит:

К тому, что я стал рабочим, уже привыкли и не видят ничего странного в том, что я, дворянин, ношу ведра с краской и вставляю стекла; напротив, мне охотно дают заказы, и я считаюсь уже хорошим мастером и лучшим подрядчиком, после Редьки (9, 279).

Принятие прогресса по привычке, демократизация социальных отношений по привычке — в чеховских наблюдениях сочетаются и безусловная вера в технический и общественный прогресс, и скептицизм по отношению к прогрессу в индивидуальной человеческой психологии и этике<sup>93</sup>. Именно эти две стороны прогресса — «техническая» и «моральная» — становятся предметом спора Мисаила и доктора Благово.

Это спор знания и этики. Уже в первом обмене репликами спорящие выясняют, что придают слову «прогресс» разные значения, то есть как будто следуют логике правильного спора, которую мы описали ранее: пытаются договориться о терминах. Однако чеховские герои, даже осознав, что говорят о разном и фактически на разных языках, продолжают без конца повторять свои «речевые партии». Рассуждения Мисаила и Благово идут параллельно, в сущности, они близки к диалогу глухих. Рассмотрим их позиции отдельно.

Для Благово единственно важен прогресс цивилизации, прежде всего накопление знаний (он выше всего ставит науку и сам ей занимается), которое в отдаленном будущем, должно привести к разумному и счастливому обществу. Этот прогресс «постепенно, само собой» (9, 221) решит частные социальные проблемы, в том числе, очевидно, и изображаемые в повести: эксплуатацию, грубость, нечестность, темноту народа, сословные и гендерные предрассудки и т. д. Доктор понимает, что это счастливое время наступит за пределами его жизни, но находит утешение в своей причастности к самому процессу постепенного восхождения к ра-

---

<sup>93</sup> Ср. в «Трех сестрах» слова Тузенбаха: «Что ж? После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: „ах, тяжело жить!“ — и вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смерти» (13, 146).

зумности: «Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой, иду и иду, не зная определенно, куда иду, но, право, ради одной этой чудесной лестницы стоит жить» (9, 221). Таким образом, позиция доктора гносеологически непротиворечива: он уверен в торжестве разума и вносит свой посильный вклад в общее дело, занимаясь наукой и добровольным просветительством<sup>94</sup>. Противоречия возникают в его этической позиции, непосредственно соотнесенной с позицией и жизнью Мисаила.

Мисаил не думает о конечных судьбах цивилизации, и может показаться, что его слова расходятся со словами доктора по принципу 'временное, локальное' vs. 'вечное, всеобщее'. Его главный тезис: прогресс заключен «в делах любви, в исполнении нравственного закона» (9, 220). Несомненно исходя из личного опыта, он ставит первой задачей здесь и сейчас избавиться от психологического подавления и экономической эксплуатации человека человеком, что и будет исполнением нравственного закона. При этом, по его мнению, разумное и справедливое устройство возможно уже сейчас — оно в занятиях физическим трудом. Это положение безупречно этически и безупречно познавательно (как способ ориентации в мире) — но только для отдельного человека, для самого Мисаила. Вся беда состоит в том, что, как любой идеолог, Мисаил не ограничивается императивом для себя: в его речах постоянно возникает императив для других:

*(Нужно, чтобы сильные не поработали слабых, (...) нужно, чтобы все без исключения — и сильные и слабые, богатые и бедные, равномерно участвовали в борьбе за существование, каждый сам за себя, а в этом отношении нет лучшего нивелирующего средства, как физический труд в качестве общей, для всех обязательной повинности* (9, 220).

Как только его мысль приобретает всеобщий характер, она становится неосуществимой утопией и тем уравнивается с позицией Благово. В этом проявляется не раз отмечавшееся исследователями стремление Чехова «увидеть общее там, где другим виделась бы лишь непримиримость и противоположность»<sup>95</sup>, «сделать ак-

<sup>94</sup> «Не могу судить, много ли он знал, но он постоянно обнаруживал свои знания, так как хотел, чтобы и другие знали. (...) Видаясь с ним и прочитывая книги, какие он давал мне, я стал мало-помалу чувствовать потребность в знаниях, которые одухотворяли бы мой невеселый труд» (9, 231).

<sup>95</sup> Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 186.

цент на том, что объединяет героев-антагонистов, а не разъединяет их»<sup>96</sup>.

Здесь и сейчас все люди заниматься физическим трудом добровольно не станут. Если не станут добровольно — то необходимо принуждение. Как только мысль Мисаила доходит до «общей, для всех обязательной повинности», она превращается в тоталитарную утопию, которая неизбежно противоречит сама себе: начавшись с эгалитарных («нивелирующих») идей, она подрывается тем, что люди разных физических способностей и разной квалификации в своем труде окажутся не равны, а следовательно, для сохранения равенства понадобится распределительная система и тоталитарное государство, которое автоматически ведет к неравенству. Постепенный всерешающий прогресс Благово, при всех его утопических чертах, разумеется, менее логически противоречив, чем утопия Мисаила.

Таким образом, спор героев в рамках противопоставления 'временное, локальное' vs. 'вечное, всеобщее' оказывается ложным. Аргументы обоих спорщиков смещаются в сторону правой части оппозиции, в сторону утопии, и кажется, что Благово ближе к (познавательной) истине. Однако Чехов, руководствуясь тем правилом, о котором мы уже говорили в первой части этой главы, — дискредитации чистого знания, — придает Благово этически негативные черты.

Дело не в том, что молодой, горячий, похожий на студента доктор, несмотря на свою любовь к спорам, — никудышный мыслитель, который не может четко сформулировать свою позицию<sup>97</sup>. И даже не в том, что Мисаил обнаруживает в Благово грубоватость и отсутствие культуры, которую тот проповедует<sup>98</sup>. Дело в том, что идея доктора — в том виде, в котором она сформулирована, — обязана быть аморальной<sup>99</sup>: если социальные проблемы разрешимы только в будущем, а попытки решить их сейчас обрече-

<sup>96</sup> Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М., 1998. С. 112.

<sup>97</sup> «(Н)адо думать о великом иксе, который ожидает все человечество в отдаленном будущем» (9, 220); «иду и иду, не зная определенно, куда иду» (9, 220) и т. п.

<sup>98</sup> В этом проявляется постоянное для Чехова стремление показать, что проповедник никогда не соответствует высоте своей проповеди. См. подробнее об этом в разделе 3.3.

<sup>99</sup> На то, что Благово в своем представлении о прогрессе исключает моральную сторону, указывал А. П. Скафтымов (см.: Скафтымов А. П. О повестях А. П. Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 394—396.)

ны, то, значит, помогать людям или трудиться, не имея в виду отдаленную цель, вообще как-то связывать себя современностью, — просто вредно:

Если одни насекомые поработают других, то и черт с ними, пусть съедают друг друга. Не о них надо думать {...}, — надо думать о том великом иксе, который ожидает все человечество в отдаленном будущем (9, 221)<sup>100</sup>.

С одной стороны, Чехов доводит эту позицию почти до карикатуры:

Опять разговоры о физическом труде, о прогрессе, о таинственном иксе, ожидающем человечество в отдаленном будущем. Доктор не любил нашего хозяйства, потому что оно мешало нам спорить, и говорил, что пахать, косить, пасти телят недостойно свободного человека и что все эти грубые виды борьбы за существование люди со временем возложат на животных и на машины, а сами будут заниматься исключительно научными исследованиями (9, 252).

А с другой — носитель этих идей получает роль злодея в мелодраматическом сюжете о соблазненной и покинутой. Благово, будучи женат и имея троих детей, вступает в связь с запуганной и несчастной сестрой Мисаила, потом бросает ее, беременную, и уезжает за границу ради научной карьеры, — при этом зная, как врач, что ее положение безнадежно и что она умрет (9, 275), — а после ее смерти не заботится о ребенке. При этом доктор несколько не раскаивается, оправдывая себя тем, что «надо любить... кто боится и избегает любви, тот не свободен»; 9, 275), — еще одна «идея», которая служит самооправданию. Впрочем, это уже дополнительное и ненужное оправдание: Благово был абсолютно последователен, потому что его главная мысль — наука как служение будущему выше заботы о ближнем — оправдывала его в собственных глазах изначально<sup>101</sup>.

Таким образом, альтернатива, возникающая в споре Мисаила и Благово, такова: доктрина познавательно порочная, но этиче-

<sup>100</sup> Чехов усиливает эту позицию, ведущую к презрению к людям, еще и знакомыми по «Огням» нотками пессимизма: люди «все равно помрут и сгниют, как ни спасайте их от рабства» (9, 221).

<sup>101</sup> Авторское отношение к поступку Благово выражается в данном случае очень резко. После шуточных слов Благово «надо быть кому-то и в аду» (9, 274) следует сцена помрачения сознания у Мисаила — ему видятся боины, мясник Прокофий, поход к губернатору, — и, таким образом, Благово становится частью «ада» всеобщей несправедливости, зла, охватившего мир.

ски безупречная vs. доктрина познавательно безупречная, но этически порочная. Причем это неразрешимое противопоставление вызвано не только личными качествами спорящих, оно вписано в сам предмет спора. Обе стороны исходят из одного императива: надо дать рецепт справедливого общества. Рецепты естественных постепенных преобразований, за которые стоит Благово, при всей их вероятной научной правоте, неизбежно отдают современность в жертву несправедливости. Рецепты искусственного преобразования, к которым подходит Мисаил, неизбежно приводят к несправедливости в будущем, хотя герой этого и не осознает. Те дополнительные черты, которые Чехов придает героям, акцентируют эту неизбежность во многих смыслах: они указывают на слабость мышления человека, его неспособность последовательно спорить, додумывать свои мысли до конца, склонность к крайностям, и т. д.

Споры в «Моей жизни» говорят: любой выбор порочен, в споре Благово и Мисаила нет правых. Разумеется, этот тезис должен вызвать возражение: ведь очевидно, что Мисаил выглядит чуть ли не праведником в мире этой повести, и тем более — на фоне большинства других чеховских героев<sup>102</sup>. С этим следует согласиться, но при этом сделать два уточнения: во-первых, этическая правота не гарантирует правоты познавательной, не избавляет идею Мисаила от противоречий; а во-вторых, ощущение его «праведничества» возникает не потому, что он следует своим идеям, а потому, что он от них отстывает.

Не принимая подавляющий человека уклад провинциальной жизни, Мисаил рисует символическую картину адского города, причем его отец-архитектор в этой картине занимает роль организующего центра. Отец — бездарный демиург, по бездарному плану которого воры-подрядчики и воры-рабочие строят бездарный и жестокий город, чтобы в нем жили воры-обыватели, давящие все живое так же, как это делает отец. Но вопреки всем этим инвективам Мисаил замечает: «несмотря ни на что, отца и сестру я люблю» (9, 194); а о городе он говорит местами почти поэтически:

Эта прелестная улица отчасти заменяла сад, так как по обе стороны ее росли тополи, которые благоухали, особенно после дождя, и из-за заборов и палисадников нависали акации, высокие кусты си-

---

<sup>102</sup> См. об этом: *Собенников А. С.* Архетип праведника в повести А. П. Чехова «Моя жизнь» // *Русская литература XIX века и христианство*. М., 1997. С. 239—246; *Живолупова Н. В.* Концепция святости в сюжете повести А. П. Чехова «Моя жизнь» // *Век после Чехова. Международная научная конференция. Тезисы докладов*. М., 2004. С. 69—71.

рени, черемуха, яблони. Майские сумерки, нежная молодая зелень с тенями, запах сирени, гуденье жуков, тишина, тепло — как всё это ново и как необыкновенно, хотя весна повторяется каждый год! (9, 197).

Я любил свой родной город. Он казался мне таким красивым и теплым! Я любил эту зелень, тихие солнечные утра, звон наших колоколов; но люди, с которыми я жил в этом городе, были мне скучны, чужды и порой даже гадки. Я не любил и не понимал их (9, 205)<sup>103</sup>.

Причиной непоследовательности Мисаила и оказывается любовь: в начале повести, уже приняв решение стать рабочим, он поддается на уговоры сестры, которую он любит и которую угнетает его решение, и отступает от своего намерения. Второй раз он отступает от «идеи» из любви к Маше: становится помещиком, сельским хозяином, хотя не любит сельского хозяйства. Наконец, надо заметить, что высказав мысль об «общей, для всех обязательной повинности» труда, Мисаил нигде и никогда не пытается воплотить ее в жизнь. Совпадение слова и дела — не всегда благо. Человек слабый, бесконечно колеблющийся, бесталанный, средний оказывается ближе читателю, чем последовательный и одаренный доктор Благово, поступающий так, как должно, согласно своим приоритетам.

Этический выбор всегда существует, но он может быть осуществлен только вне соотнесения с идеологией и, значит, с любой сформулированной доктриной, — вот послание Чехова, всю глубину и парадоксальность которого еще предстоит осмыслить. По всей видимости, этим отчасти объясняется и парадокс чеховского недоверия к «идеям» и информативному дискурсу в целом.

---

<sup>103</sup> Об обычном для Чехова «диссонансе между архитектурой и пейзажем» см.: *Грачева И. В.* А. П. Чехов и художественные искания конца XIX в. // *Русская литература 1870—1890-х гг. Проблемы литературного процесса.* Свердловск, 1985. С. 134—135.

## Глава 3

### РИТОРИКА И ПРАВО.

#### АФФЕКТИВНЫЕ РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ

Область аффективных речевых жанров, то есть жанров, ориентированных на непосредственное воздействие на адресата, — это традиционная сфера интересов риторики. Однако прежде чем говорить об отношении Чехова к риторическим проблемам, следует четко установить, что мы будем иметь в виду под словом «риторика», так как это слово расплывчато и многозначно. В историко-научной перспективе все его значения можно свести к трем. Во-первых, риторика — это собственно искусство красноречия, публичной речи, признаками которой, по мысли древних, были не-миметичность и цели убеждения (в отличие от художественной литературы) и «украшенность» (в отличие от повседневной речи). Во-вторых, это логика мнения и вероятности, «наука убеждать», средства которой, в отличие от строгой логики, зависят от конкретной аудитории (отсюда интерес риторики к методам воздействия, попытки классифицировать человеческие страсти и этические понятия). В-третьих, риторика — древнейшая теория литературы, в первую очередь прозы<sup>1</sup>, изучавшая процесс выбора темы (*inventio* — нахождение материала), композицию (*dispositio* — его расположение) и стиль (*elocutio* — изложение материала; именно сюда входило учение о тропах и фигурах, которое в наше время часто некорректно отождествляют собственно с риторикой)<sup>2</sup>. Риторика имела нормативный характер, была систематична и оказала ре-

---

<sup>1</sup> См.: *Гаспаров М. А.* Поэзия и проза – поэтика и риторика // *Гаспаров М. А.* Избранные труды: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 524—556.

<sup>2</sup> См.: *Гаспаров М. А.* Античная риторика как система // Там же. С. 556—586.



шающее воздействие на нормативную поэтику — от средневековья до XVIII века<sup>3</sup>. Затем наступил конец «эпохи готового слова» (А. В. Михайлов) или «рефлексивного традиционализма» (С. С. Аверинцев), но, как показывают многие исследования, это не означает, что риторика не влияла на позднейших авторов и неприменима для изучения новейшей литературы как метод исследования.

Остается по крайней мере три блока проблем, которые можно назвать собственно риторическими (если считать стилистику автономной областью). Во-первых, это проблема изображенной речи: как для тематического литературоведения, так и для поэтики немаловажно, каким образом автор изображает публичную речь, каковы ее композиционные и архитектурные функции. Разумеется, «публичная речь» не отделена непроницаемой стеной от проблем интертекстуальности, сказа, пародии, стилизации и — шире — от проблем «чужого слова», его авторитетности или дискредитации. Во-вторых, это проблема «риторика и композиция художественного текста», то есть вопрос о сохранении риторических образцов «расположения» в художественных произведениях. В-третьих, риторика (неориторика) — это именно та дисциплина, которая призвана изучать коммуникативные аспекты художественных текстов — как «изнутри» (проблемы изображенной коммуникации), так и «извне» (проблемы функционирования художественного произведения). Нас в данном случае более всего будут интересовать первая и третья проблемы.

Именно риторика (как наука) начала первой осознавать проблему речевых и письменных жанров<sup>4</sup>. Древняя риторика выделяла три рода речей: судебные, совещательные и торжественные. Они различались частными целями (вынести приговор, принять решение, дать оценку) при общей цели убеждения собеседника. Цели определяли общие категории, соответствующие каждому роду (соответственно справедливость / несправедливость, польза / вред, добро / зло), и основные риторические жанры (обвинительные и защитные речи, уговоры и отговаривание, хвала и хула), которые, трансформируясь, дожили до Нового времени. Разуме-

<sup>3</sup> См.: *Гаспаров М. А.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Там же. С. 590—657.

<sup>4</sup> Ср. приводимые С. С. Аверинцевым примеры анализа содержания писем («порицательного», «бранного», «укоризненного») — анализа, который мы бы назвали в точном смысле жанроречевым — еще у ритора IV—III вв. до н. э. (см.: *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М, 1996. С. 120).

ется, возникли и многочисленные новые жанры публичных речей, обычно связанные (в этом случае — в полном соответствии с бахтинской теорией) с новыми сферами человеческой деятельности. Мы не можем дать здесь даже краткого очерка жанровой эволюции риторики, заметим только одно: критерий цели убеждения объединяет все когда-либо возникавшие риторические жанры — от проповеди и до теледебатов. Некоторые сомнения вызывают только жанры эпидейктического (торжественного) красноречия: они лежат на границе аффективных и экспрессивных жанров. Высказывания, заведомо лживые и рассчитанные на эффект (см. многочисленные примеры ниже), несомненно, принадлежат к аффективным жанрам. Но в тех случаях, когда герой искренне и спонтанно восхваляет или осуждает нечто, — перед нами экспрессивные жанры. Разумеется, во многих случаях между ними трудно провести четкую границу.

Мы рассмотрим судьбу риторических жанров у Чехова в целом и подробно остановимся на проблеме проповеди, имеющей в чеховском мире особое значение. Как понимали уже современники, Чехов — не учитель жизни, но учителями жизни, проповедниками предстает великое множество его героев.

### 3.1. Риторика у Чехова

Как и в случае с информативными речевыми жанрами, есть определенный разрыв между сознательным, отрефлексированным отношением А. П. Чехова к риторике, и тем, о чем говорят его тексты. Осознанное отношение писателя и естественника мало отличалось от отношения его современников: оно определялось тем, что к концу XIX века, после романтического бунта («Война риторике, мир синтаксису») и позитивистского отрицания («Не говори красиво»), за самим словом «риторика» уже прочно закрепилось негативно-оценочное значение: «демагогия», «многословие», «пустомыслие» и «ложь». Поэтому Чехов мог, в сущности, парадоксально с терминологической точки зрения противопоставлять риторике и красноречие: «В обществе, где презирается истинное красноречие, царят риторика, ханжество слова или пошломое красноречие» («Хорошая новость»; 16, 267)<sup>5</sup>. Принято считать, что

<sup>5</sup> Ср., впрочем, уже у Паскаля: «Истинное красноречие смеется над красноречием» (цит. по: *Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. С. 112*).

негативные коннотации — закономерное следствие протеста новейшей литературы против склеротических вековых норм риторики: «Слова принуждены расплачиваться собственным „добрым именем“ за чрезмерный ценностный ореол вокруг культуры мысли и речи»<sup>6</sup>. Но Чехов все же разделяет слово и «дело», для него риторика существует как проблема: об этом говорит не только противопоставление «истинной» и ложной риторики в приведенной цитате, но и редкий для писателя восторженный тон, с каким он приветствует «хорошую новость» — введение в Московском университете курса ораторского искусства (16, 266—267); его интерес к церковной гомилетике и, главное, — огромное число публичных речей в его текстах.

В рассказах и пьесах Чехова можно найти все три вида красноречия, известные древней риторике: *торжественное* («Корреспондент», юбилейные речи — «Альбом», рассказ и пьеса «Юбилей»; поздравительные — «Учитель», «Иванов», «Три сестры» и др.; похоронные — «Оратор»; свадебные — «Свадьба»), *совещательное* («Задача», «Дядя Ваня» и др.), *судебное* («В суде», «Случай из судебной практики», «Дело Рыкова и комп.», «Три года» и др.). Кроме того, в рассказах представлены пародийные речи на заданную тему («О женщинах», «О вреде табака» и др.), реклама («Корреспондент», «Реклама», «Общее образование», «Писатель»), тосты («Гост женщин», «Гост прозанков» и др.), церковное красноречие («Без заглавия», «Письмо» и др.), академическое красноречие («Скучная история»). Помимо этого, есть еще огромное число пограничных случаев: споры и «суды» чеховских героев друг над другом, «философствования», патетические монологи, организованные вполне риторически. Достаточно вспомнить «Дуэль», где, по замечанию Льва Шестова, «фон Корен говорит точно с кафедры»<sup>7</sup>, или «монологические» речевые пласты в пьесах, например, финалы «Дяди Вани» и «Трех сестер». Какова же специфика этих речей?

Во-первых, надо отметить, что «цветы красноречия» и у раннего, и у позднего Чехова не теряются среди прочих знаков, это весьма ухоженная оранжерея. Речи перенасыщены приемами, риторическая «плотность» их очень высока. Вот образец торжественного красноречия из самого раннего Чехова. В рассказе «Альбом» (1884) некий титулярный советник обращается к своему начальнику с юбилейной речью:

<sup>6</sup> Аверинцев С. С. Античная риторика и судьбы античного рационализма. С. 116.

<sup>7</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Л., 1991. С. 100.

«Ваше превосходительство! Движимые и тронуты всею душою вашим долголетним начальничеством и отеческими попечениями (...) более чем в продолжение целых десяти лет, мы, ваши подчиненные, в сегодняшний знаменательный для нас... тово ... день подносим вашему превосходительству, в знак нашего уважения и глубокой благодарности, этот альбом с нашими портретами и желаем в продолжение вашей знаменательной жизни, чтобы еще долго-долго, до самой смерти, вы не оставляли нас (...) своими отеческими наставлениями на пути правды и прогресса (...) И да развеивается... ваш стяг еще долго-долго на поприще гения, труда и общественно-го самосознания» (2, 380).

Ритор обнаружил бы здесь трехчастную композицию, рекомендованное еще Аристотелем нагнетание эмоций в финале, антитезы, симметричные определительные конструкции, удвоения, метафоры, гиперболы, эвфемизмы, высокую лексику, восклицание и т. д. — и все это наряду с искусно введенными грамматическими и смысловыми несообразностями. Перед нами гиперболизирующая трансформация речевых жанров, о которой мы писали в первой главе. С другой стороны, можно заметить, что эта речь очень напоминает — и синтаксически, и лексически, вплоть до буквальных совпадений, — знаменитый «юбилейный» монолог Гаева, обращенный к многоуважаемому шкафу, что говорит об определенном единстве приемов изображения публичной речи у раннего и позднего Чехова, хотя и при изменении их функций.

Во-вторых, можно сказать, что в подавляющем большинстве случаев публичные речи к Чехова в той или иной мере отрицаются: окарнактуриваются, дискредитируются, снижаются. Другими словами, гиперболическая «сверхплотность» приемов сопровождается иронической трансформацией жанра. Чисто языковой комизм — каламбуры, нагромождения несочетаемых слов и т. п. — явление не специфически чеховское, а общее для «осколочной» юмористики. Чеховский подход заключается в том, что сама коммуникативная ситуация публичной речи подвергается всестороннему отрицанию. Так, в приведенной выше цитате речь произносит не один человек, а двое: один забывает текст, другой подсказывает и продолжает.

У Чехова можно найти дискредитацию всех составляющих публичной коммуникации: субъекта речи (говорящего), объекта (предмета речи) и самого сообщения.

*Отрицание субъекта* достигается прежде всего тем, что чеховский герой увлекается самым процессом говорения, наплыв чувств уничтожает смысл, говорит уже не человек, а как бы речь сама за себя:

Петр Фомич умилился. В груди его стало светло, тепло, уютно. При виде говорящего самому хочется говорить. Речь заразительна. (...) Он покачнулся и закричал коснеющим, пьяным языком: «Ребята! Не... немцев бить!» («Патриот своего отечества»; 2, 67);

И точно лавина прорвалась: потекли речи, каких не говорит человек, когда его сдерживает расчетливая и осторожная трезвость. Были забыты и речь Сысоева, и его несносный характер, и злое, нехорошее выражение лица («Учитель»; 5, 221).

Часто, как в приведенных примерах, в качестве мотивировки выступает опьянение, но это не единственный и не обязательный вариант. Может сказаться долголетняя привычка к либеральному красноречию (как у Гаева), стремление продемонстрировать свой ораторский дар («Сильные ощущения», ср. также многочисленные рассказы об актерах), а то и совершенно неясные причины. Чистый риторический эксперимент представляет собой уже один из самых ранних рассказов — «Пропащее дело», в котором герой сначала пространно объясняется в любви, а потом не менее пространно отговаривает барышню, уже давшую согласие, выходить за него замуж. Экспериментальный характер рассказа подчеркивается тем, что мотивы, движущие героем, остаются неясными: «Мне захотелось перед своей суженой порисоваться, блеснуть своими принципами и похвастать. Впрочем, сам не знаю, что мне захотелось» (1, 202).

Даже говоря неискренне, за деньги («Оратор»), выслуживаясь перед начальством («Альбом») и т. п., герой увлекается самим процессом, чувствует себя артистом. Привычка говорить — что-то вроде физиологической потребности. В «Палате № 6» Громов не может удержаться от речей — «попурри» общих мест либеральной риторики — даже когда его единственными слушателями оказываются сумасшедшие. Для человека, ощущающего пробел, пустоту своей личности (а это положение, как мы уже показывали, — ключевое для Чехова), говорить чужими словами по какой-то заданной схеме легко, приятно и даже необходимо, потому что такая речь создает иллюзию полноты, нормализует его существование.

*Отрицание объекта* — это «неуместность» речи, ее несоответствие ситуации и предмету, то есть нарушение главного критерия эффективности ораторского искусства, сформулированного еще в античной риторике<sup>8</sup>. Это свойство также гиперболизируется. В рассказе

<sup>8</sup> Ср.: «В самом деле, самое трудное в речи, как и в жизни, это понять, что и в каком случае уместно. (...) Ведь не всякое положение, не всякий сан, не всякий авторитет, и подавно не всякое место, время и публика допускают держаться одного для всех случаев рода мыслей и выражений.

«Оратор» герой произносит похоронную речь о живом человеке<sup>9</sup>. В рассказе «Учитель» коллеги героя (который смертельно болен, но не знает об этом) произносят панегирики в его честь, а затем объявляют о том, что обеспечат его семью после его скорой смерти. В «Юбилее» сам юбиляр в момент поздравления находится в полубоморочном состоянии. Прокурор из рассказа «Дома» использует свои профессиональные навыки аргументированного обвинения, обращаясь к семилетнему сыну, уличенному в курении. Семейный совет в рассказе «Задача», как мы уже писали, напоминает не то парламент, не то судебный процесс с адвокатом и прокурором и т. п.

Самоотрицание *сообщения* достигается главным образом стилистическими средствами: риторические штампы громоздятся друг на друга, образуя анаколуфы, оратор запутывается в периодах и дает стилистический сбой:

Тот, которого мы еще так недавно видели столь бодрим, столь юношески свежим и чистым, который так недавно на наших глазах, наподобие неутомимой пчелы, носил свой мед в общий улей государственного благоустройства, тот, который... этот самый обратился теперь в прах, в вещественный мираж («Оратор»; 5, 432).

В этот рассказ Чехов вводит и нарушение говорящим правил речевого жанра: по законам некролога и надгробного слова нельзя говорить ничего дурного о покойном, однако в данном случае оратор это правило нарушает: «Твое лицо было некрасиво, даже безобразно, ты был угрюм и суров (...)» (5, 434), — что вызывает потом главное недовольство оказавшегося живым «предмета» речи.

Такого рода речь или письмо, так же как и в ранее рассмотренных речевых жанрах, очень часто становится вынужденным действием, глубоко неприятным говорящему. Такая ситуация представлена, например, в рассказе «Мелюзга»:

«Милостивый государь, отец и благодетель!» — сочинял начерно чиновник Невыразимов поздравительное письмо. «Желаю как сей

---

Нет, всегда и во всякой части речи, как и в жизни, следует соблюдать умеренность по отношению к предмету, о котором идет речь, и к лицам как говорящего, так и слушающих» (*Цицерон*. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. С. 345).

<sup>9</sup> В этом рассказе нарушается и еще один закон речевого жанра надгробного слова: обычно его произносит «человек, имеющий высокий социальный статус и хорошо знавший покойного по совместной работе» (*Карасик В. И.* Ритуальный дискурс // Жанры речи. Вып. 3. Саратов, 2002. С. 168).

Светлый день, так и многие предбудущие провести в добром здравии и благополучии. А также и семейству жел...» (...) Письмо это было писано к человеку, которого он ненавидел всей душой и бо-  
 ялся... (3, 209—212).

Риторика выражает прямо противоположное тому, что человек чувствует, здесь действует все та же «ироническая» трансформация речевого жанра. Ораторское искусство у Чехова склонно к крайностям — «физиологической потребности» говорения или живой, вынужденной риторике.

Почти постоянный прием при изображении публичной речи у Чехова — это перебой: речь по тем или иным причинам прерывается, причем в самых патетических местах<sup>10</sup>. Так происходит и в ранних рассказах («Рассказ, которому трудно подобрать название», «Случай из судебной практики», «Депутат» и др.), и в поздних текстах: в «Дяде Ване» Астрову подносится заказанная им рюмка водки, — как раз в тот момент, когда он воспаряет на крыльях риторики, увлекается и начинает говорить о своих собственных подогретых речью чувствах. Отрицается при этом, конечно, не фактическое содержание речи, а ее патетика. Интересно, что прием перебоя может применяться не только по отношению к речам героев: им же прерывается и стилистически приподнятая речь самого повествователя<sup>11</sup>. Ср. часто цитируемый фрагмент «Степи»:

И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!

— Тпрр! Здорово, Пантелей! Всё благополучно?

— Слава Богу, Иван Иваныч! (7, 46).

Наконец, самый парадоксальный вариант чеховских насмешек над риторикой — это случаи *непредвиденного* и даже *обратного воздействия* речи по отношению к желаемому оратором. В рассказе «Сирена» представлен пример эпидейктического красноречия, не имеющего никакой цели воздействия, истинно экспрессивного: герой, расписывая гастрономические радости, «так увлекся, что, как поющий соловей, не слышал ничего, кроме собственного го-

<sup>10</sup> Любое слово героя у Чехова может быть прервано в любой момент — об этой закономерности будет подробнее сказано в 6 главе.

<sup>11</sup> Мы уже указывали на аналогичную закономерность по отношению к спору.

лоса» (6, 317). Однако именно такая речь достигает максимально-го эффекта, не предвиденного оратором и не желательного для него: послушав его гимн еде, слушатели бросают дела и бегут домой обедать. В «Случае из судебной практики» под влиянием виртуозной защитной речи знаменитого адвоката подсудимый признается в совершении преступления. В рассказе «Без заглавия» вдохновенная речь старика-настоятеля, обличающая бездну греха, в которой потонул город, приводит к тому, что наутро все монахи бегут в этот город<sup>12</sup>.

Убеждение или не действует, или действует непредсказуемо, или обманывает человека. Единственный вид публичной речи, который может избежать этой аберрации, — это речь, в которой риторические средства не выдвинуты на первый план, а подчинены задаче дать внятное и стройное изложение фактов. Поэтому не случайно у Чехова встречается настоящая апология академического красноречия, то есть речей, лишенных ложного пафоса и сводящих риторику к роли гарнира. Как ни парадоксально, именно в этом случае обнаруживается глубокое знакомство Чехова с законами риторики. Речь идет о знаменитых страницах «Скучной истории», где герой описывает свои приемы чтения лекций (7, 261—263).

То, что рассуждения профессора соотнесены с древней риторикой, подтверждается тем, что в них постоянно проскальзывают античные параллели: аудитория построена амфитеатром, слушатели — многоголовая гидра, которую надо победить (древнейшая метафора риторических трактатов: речь — битва, риторика — оружие), себя Николай Степанович сравнивает с Геркулесом. Критерий эффективности речи герой формулирует так: «Чтобы читать хорошо, то есть нескучно и с пользой для слушателей, нужно обладать самым ясным представлением о своих силах, о тех, кому читаешь, и о том, что составляет предмет твоей речи» (7, 261). Это — основное положение Аристотеля, организующее композицию его «Риторики» и бесчисленное количество раз повторенное в позднейших трактатах: речь должна соответствовать образу говорящего, пониманию слушающих и предмету речи<sup>13</sup>. Свою внутреннюю работу во время лекции Николай Степанович описывает строго в порядке триады *inventio* — *dispositio* — *elocutio*, с помощью

<sup>12</sup> Заметим, что здесь тоже прослеживается явная параллель с законами спора: мы писали о непредвиденных последствиях спора на примере рассказа «Пари».

<sup>13</sup> См.: *Аристотель. Риторика // Античные риторики. М., 1978. С. 71.*



которой риторика формализовала творческий процесс. Сначала говорится о необходимости выхватывать из массы материала «самое важное и нужное», затем — о композиции: «(С)ледить, чтобы мысли передавались не по мере их накопления, а в известном порядке, необходимом для правильной компоновки картины, какую я хочу нарисовать» (7, 262), и лишь потом — об изложении: «Далее я стараюсь, чтобы речь моя была литературна, определения кратки и точны, фраза возможно проста и красива» (7, 262). В сущности, эти две страницы «Скучной истории» представляют собой как бы краткий конспект некоего новейшего риторического трактата, явно сохраняющего память о своих предшественниках<sup>14</sup>. Но нельзя забывать и об отличиях: главное оправдание такой риторики для Чехова — польза. Главные достоинства — краткость и понятность в сочетании с увлеченностью оратора своим делом, а не словом.

Поэтому по большому счету «истинное красноречие» рассматривается Чеховым всего лишь как необходимый атрибут определенных профессий — присяжного поверенного, прокурора, преподавателя, священника (статья «Хорошая новость»), а также как признак общей культуры: «для интеллигентного человека дурно говорить должно считаться таким же неприличием, как не уметь читать и писать» (16, 267). Хорошо говорить — значит говорить просто, кратко, дельно. У хорошего юриста и манера говорить — «профессорская» (16, 207), а витиеватость и «ископаемые пластичности» (16, 214) знаменитого адвоката Ф. Н. Плевако Чехова ничуть не привлекают, кажутся устаревшими. Очень часто в изображении судебного красноречия Чеховым вовлекаются романтические коннотации: прокурор во время судебного заседания читает байроновского «Каина» («В суде»); адвокат, прежде чем заговорить, «закрывает ладонью лоб, облокачивается на пюпитр и задумывается à la Печорин над трупом Бэлы» (16, 213), после речи «кумир поверженный все еще продолжает казаться не богом» (16, 214) и т. п. Романтизм, с риторикой борющийся, в глазах Чехова оказывается виноват в дурной риторичности. И, если снять негативные оценки, это ощущение недалеко от истины: по крайней мере, новейшие исследования доказывают, что романтики, на словах отвергавшие риторику, на самом деле продолжали мыслить в ее категориях и, главное, сохранили риторический пафос.

<sup>14</sup> В конце 1888 г., когда началась работа над «Скучной историей», Чехов просит брата подобрать для него образцы ораторского искусства, собирается учиться декламации, читает риторические трактаты, см: 16, 521.

Пафос против смысла, пафос противонаправлен смыслу — так можно сформулировать чеховскую позицию по отношению к «цветам красноречия»<sup>15</sup>. Но что противопоставляется обесмысливающей силе риторического пафоса? Если судить только по «Скучной истории», то это информативность. Но, как мы видели в предыдущей главе, информация сама по себе не является для Чехова абсолютной ценностью. В информативном дискурсе всегда существует опасность идеологизации. Поэтому противоположностью риторики оказывается нечто иное.

Текстом, подсказывающим, что именно противостоит украшенному слову, является, на наш взгляд, рассказ «Сильные ощущения» (1886). В нем Чехов обращается к чисто риторической проблеме убеждающей силы слова и бесконечных возможностей оратора. Талантливый адвокат за двадцать минут убеждает приятеля — влюбленного и собирающегося жениться — в нецелесообразности брака, а затем за те же двадцать минут переубеждает в обратном. Причем сама аргументация и фактическая основа речи не важна, все дело только в форме, в мастерстве оратора: «Адвокат говорил не новое, давно уже всем известное, и весь яд был не в том, что он говорил, а в анафемской форме» (5, 111). В этом рассказе, в отличие от других, нет отрицания силы слова, насмешки над речами. Напротив, на первый взгляд, этот рассказ — утверждение «стихийной» всепобеждающей силы риторического убеждения. Его очень легко принять за чеховское преклонение перед «истинным красноречием». Но для понимания позиции автора нужно принять во внимание обрамление. Вся история про адвоката и незадачливого жениха — это рассказ в рассказе. И излагает ее сама жертва риторики, в качестве одной из страшных историй, которыми развлекают друг друга на манер «Декамерона» присяжные, ночующие в здании суда. Рассказ о «сильных ощущениях» подчинен задачам фатического общения. Но заканчивается он совсем на другой ноте:

(П)ослышался бой часов на Спасской башне.

— Двенадцать... — сосчитал один из присяжных. — А к какому, господи, разряду вы отнесете ощущения, которые испытывает теперь наш подсудимый? Он, этот убийца, ночует здесь в суде в арестантской, лежит или сидит, и, конечно, не спит и в течение

<sup>15</sup> «Отсутствие пафоса» как ключевую черту всей чеховской поэтики отмечал еще в 1907 г. один из критиков (см.: *Неведомский М. П.* Без крыльев (А. П. Чехов и его творчество) // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 786—830).

всей ночи прислушивается к этому звону. О чем он думает? Какие грезы посещают его?

И присяжные как-то вдруг забыли о «сильных ощущениях»; то, что пережил их товарищ (...) казалось не важным, даже не забавным (5, 112).

Эффекту лживой речи противопоставляется не эффект правдивой речи, а экстремальная ситуация в самой жизни и те невыразимые словом эмоции, которые она порождает. Причем отрицание здесь двойное: жизненная ситуация оказывается сильнее не только риторики, но и воспоминаний — *рассказов* о случаях более страшных, чем ожидание приговора:

Один присяжный рассказал, как он тонул; другой рассказал, как однажды ночью он, в местности, где нет ни врачей, ни аптекарей, отравил собственного ребенка, давши ему по ошибке вместо соды цинкового купороса. Ребенок не умер, но отец едва не сошел с ума. Третий, еще не старый, болезненный человек, описал два своих покушения на самоубийство: раз стрелялся, другой раз бросился под поезд (5, 108).

Беда, непосредственно присутствующая здесь и сейчас, воздействует сильнее, чем любой рассказ. Это подтверждают многие чеховские тексты. В «Рассказе без конца» некий доктор и писатель передает свой разговор с человеком, только что покушавшимся на самоубийство. Причиной послужило постигшее его горе — смерть жены. В ходе разговора, совершенно неожиданно для врача, только что стрелявшийся «тоном больного профессора» (4, 15) пускается рассуждать о психологии самоубийства. Именно это сочетание пустой риторики и еще присутствующего горя (герой испытывает сильную боль, в соседней комнате читают псалтырь над телом его жены) вызывает чувство страха и необъяснимости мира у рассказчика — чувство, которое потом будет повторяться в рассказах «Страхи», «Страх» и других:

Наступило молчание. Я стал рассматривать его лицо. Оно было бледно, как у мертвеца. Жизнь в нем, казалось, погасла, и только следы страданий, которые пережил «суетный и фатоватый» человек, говорили, что оно еще живо. Жутко было глядеть на это лицо, но каково же было самому Васильеву, у которого хватало еще сил философствовать и, если я не ошибался, рисоваться! (5, 16).

В мире Чехова действует закономерность: там, где есть любующая собой речь, там есть неподалеку и страдающий человек. Более того: всякая сильная и подлинная эмоция, будь то горе или ра-

дось, у Чехова вступает в противоречие со словами; они оказываются лишними и недостаточными, а риторика — абсолютно неуместной:

Вообще фраза, как бы она ни была красива и глубока, действует только на равнодушных, но не всегда может удовлетворить тех, кто счастлив или несчастлив; потому-то высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие; влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат, а горячая, страстная речь, сказанная на могиле, трогает только посторонних, вдове же и детям умершего кажется она холодной и ничтожной (6, 35).

Противопоставление *риторики и горя* становится ключевым для рассказа «Враги», из которого взята эта цитата.

### 3.2. «Враги»: мелодрама, риторика, горе

Рассказ «Враги» рисует экзистенциальную «пограничную ситуацию», которая совмещается с конфликтом совсем иного рода — выяснением личных и социальных отношений. У доктора Кирилова умирает единственный сын. Немедленно вслед за этой смертью он должен ехать по вызову помещика Абогина, с женой которого случился сердечный приступ. Однако по приезде на место выясняется, что жена Абогина разыграла болезнь, чтобы бежать от мужа. Рассказ заканчивается взаимными несправедливыми обвинениями Кирилова и Абогина, и авторская позиция, эксплицитно заявленная в прямом оценочном слове, предстает как позиция «над схваткой»:

Абогин и доктор стояли лицом к лицу и в гневе продолжали наносить друг другу незаслуженные оскорбления. Кажется, никогда в жизни, даже в бреду, они не сказали столько несправедливого, жестокого и нелепого. В обоих сильно сказался эгоизм несчастных (6, 42).

Казалось бы, интенции автора предельно ясны, никакого спора по поводу этого рассказа быть не может. Однако, как нам кажется, есть определенное несовпадение между авторской «декларацией» и «фигурацией» рассказа — жанровой и риторической системой, лежащей в его основе. Выявление последней может способствовать более глубокому пониманию текста.

«Враги» полностью построены на контрастах: аристократизма и различия; благополучного безделья и трудовой бедности;

«эстетики» и «этики»; (любительского) искусства — и равнодушия к нему со стороны естественника; изящества, даже красоты, — и некрасивой черствости; максимального возбуждения и максимальной бесчувственности<sup>16</sup>, света и тьмы<sup>17</sup>. Риторика, на первый взгляд, входит в эти противопоставления: поведение и слово Абогина явно риторично, а Кирилов относится к его риторике с презрением. Однако в дальнейшем мы увидим, что эта очевидность нуждается в коррективах.

Главным контрастом, организующим и подчиняющим себе все другие, становится противопоставление двух жанровых доминант: *мелодрама vs. публицистический дискурс*. С точки зрения нашего подхода рассказ оказывается как бы скрещением двух дискурсов, или, шире, готовых способов ориентации в мире, которым соответствуют определенные речевые жанры.

Мелодраматическую фабулу истории Абогина можно восстановить из текста рассказа: богатый аристократ, музыкант-дилетант, полюбил женщину, видимо, стоящую ниже его по социальному положению. Ради нее он «поссорился с родней, бросил службу и музыку» (6, 40), уехал в свое поместье, однако спустя некоторое время жене надоела жизнь в деревне и она бежала с неким «шутком», «клоуном» Папчинским, предварительно разыграв сердечный приступ, чтобы удалить мужа из дома. Пьесами с такими сюжетами были заполнены театральные сцены чеховского времени, эпохи упадка драмы и господства «бытовой мелодрамы»<sup>18</sup>. Эти пьесы строились по жесткому сюжетному шаблону, и в последовательности событий абогинской линии нетрудно увидеть необходимые мотивы-функции такой схемы: «недостача», «соблазн», «новая жизнь», «разочарование», «новый соблазн», «крах», «подлог» и др.<sup>19</sup> Интересно, что даже далекий от искусства доктор<sup>20</sup> безошибочно

<sup>16</sup> Тот же принцип будет использован в рассказах «В ссылке» и «Палата № 6».

<sup>17</sup> Из рассказов того же года ср. сходное построение в «Святою ночью».

<sup>18</sup> Термин С. Д. Балухатого (см.: *Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 76*).

<sup>19</sup> Полный мелодраматический сюжет описан Н. М. Зоркой на материале немого кино в работе: *Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910-х годов. М., 1976. С. 183—247*. О применимости этой схемы к драматургии чеховского времени см.: *Степанов А. Д. Мелодраматизм в русской драме 1870—1880-х гг. // Из истории русской литературы. Чебоксары, 1992. С. 55—68*.

<sup>20</sup> Ср.: «(И)грайте (доктор покосился на футляр с виолончелью) — играйте на контрабасах и тромбонах» (6, 41).

опознает эстетическую доминанту абогинской жизни: «Если вы с жиру женитесь, с жиру беситесь и разыгрываете *мелодрамы*, то при чем тут я?» (6, 41).

Главная тема русской бытовой мелодрамы, основа ее конфликта и залог интереса публики — это разрушение семьи. Как правило, эта тема трактовалась самыми разными мелодраматургами практически одинаково: семья разрушается, чтобы преодолеть инерцию спокойного безвыборного существования, которое томит обоих супругов, открыть альтернативу другой, событийной жизни. В сюжете мелодрамы работал романтический по происхождению архетип бегства в утопический «иной мир», который, однако, на поверку оказывался столь же скучным, как и первый, — отсюда «многосерийность» мелодрамы: побег повторяется. Бегство и сопряженные с ним страдания и были «жизнью» в представлении мелодрамы. Сюжетным штампам соответствовала особая психология и риторика героев. Эмоциональная телеология мелодрамы — это поддержание непрерывного сочувствия зрителя к герою. Главное средство достижения этой цели — постоянные страдания на сцене, выражаемые риторикой речевых жанров жалобы и возмущения. Страдание в мелодраме — и тема, и метод воздействия, и основная психологическая характеристика героев. Герой мелодрамы воспринимает себя почти исключительно как «страдающий объект» — объект, на который направлено враждебное действие. При этом мелодраматическому герою обязательно необходимо сострадание — слушатель на сцене и в зрительном зале, который проникнется его горем. Ср. во «Врагах»:

Со слезами на глазах, дрожа всем телом, Абогин искренно изливал перед доктором свою душу. Он говорил горячо, прижимая обе руки к сердцу, разоблачал свои семейные тайны без малейшего колебания и как будто даже рад был, что наконец эти тайны вырвались наружу из его груди. Поговори он таким образом час, другой, вылей свою душу, и, несомненно, ему стало бы легче (6, 40—41).

Весь сюжет мелодрамы можно рассматривать как «воспроизводство страдания», его постепенное распространение — подобно болезни — на весь изображаемый мир. Однако во «Врагах» доктор отказывается играть по мелодраматическим правилам, в которых ему отведена роль «вещи», наперсника, и привычный дискурс распадается на глазах читателя.

Центральный герой мелодрамы — это полный, законченный эгоист. Он полностью поглощен *своими* интересами, способен изъясняться только монологами, раскрывающими его собственные

страдания. Таков и Абогин: даже в самом начале, когда он просит доктора поехать к заболевшей жене и говорит о ее страданиях, он не забывает и своих: «Я боялся не застать вас, (...) пока ехал к вам, исстрадался душой...» (6, 32). Мелодраматический эгоцентризм в полной мере касается и героев-«жертв»; хотя «жертва», в отличие от «злодея», не одинока — как правило, рядом с ней есть отец, мать, дети, преданный друг. В чеховском рассказе это правило специально нарушено: Абогин, поссорившийся с родными, преданный женой, другом и слугами, одинок, но все-таки должен выговориться — и потому возникает предельно неуместная исповедь, обращенная к Кирилову. Личность другого в мелодраме никак не учитывается, ее персонажи — функции, работающие на общий со-страдательный эффект<sup>21</sup>. Абогин использует доктора как необходимого ему слушателя, игнорируя несчастье и настроение собеседника, и встречает протест вместо сочувствия.

Чисто чеховский парадокс состоит в том, что содержание протеста и Кирилова, и Абогина сходно: это протест против овеществления. Кирилов говорит: «У меня умер ребенок, (...) и что же? меня заставляют играть в какой-то пошлой комедии, играть роль бутафорской вещи! Не... не понимаю!» (6, 40). Действительно, роль доктора в мелодраме — так же, как и в жизни людей абогинского круга<sup>22</sup>, — чисто инструментальная. По ходу пьесы доктора могут вызвать, чтобы он оказал помощь больному (или, что чаще бывает в мелодраме, констатировал смерть), а в ходе мелодраматических излияний такая дополнительная фигура может выступать только в роли молчаливо-сочувственного слушателя.

С другой стороны, и Абогин более всего потрясен не уходом жены, а своим положением — тем, что с ним поступили как с вещью: «Ну, разлюбила, полюбила другого — Бог с тобой, но к чему же обман, к чему этот подлый, изменнический фортель? — говорил плачущим голосом Абогин. — К чему? И за что? Что я тебе сделал? (...) За что же эта ложь? Я не требую любви, но зачем этот

---

<sup>21</sup> Более подробно о мелодраме чеховского времени см. в нашей работе: *Степанов А. Д.* Психология мелодрамы // *Драма и театр*. Вып. 2. Тверь, 2001. С. 38—51.

<sup>22</sup> Ср. отношение к врачам со стороны людей искусства в рассказе «Попрыгунья»: «Среди этой артистической, свободной и избалованной судьбою компании, правда, деликатной и скромной, но вспоминая о существовании каких-то докторов только во время болезни и для которой имя Дымов звучало так же безразлично, как Сидоров или Тарасов, — среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах» (8, 8).

гнусный обман?» (6, 40). Здесь действует еще один закон мелодрамы: сразу после разрыва «другой» в мелодраматическом сознании лишается человеческих качеств и может стать противоположностью прежнего образа. Идентичность личности не существует для жанра мелодрамы, ее герой — поступок, а не характер. Отсюда и «обратимость» персонажей: перемена вектора страсти или уход возлюбленного мгновенно и полностью меняет у них отношение к другим, заменяя любовь равнодушием или ненавистью. Такова мгновенная перемена Абогина по отношению к покинувшей его жене. Герои мелодрамы живут данной минутой, ближайшее прошлое и будущее закрыты от них аффектом настоящего. Поэтому «овеществление» здесь двунаправлено: и покинутый, и покидающий начинают относиться друг к другу как к вещам, страдая от этого. В чеховском рассказе эта ситуация, парадоксальная сама по себе, углубляется еще и тем, что протестует не только протагонист, но и доктор, которому по мелодраматическому канону отведена чисто бутафорская роль наперсника.

Главное желание человека у зрелого Чехова — не стать «бутафорской вещью», его герои больше и чаще всего протестуют против овеществления, но, тем не менее, часто становятся «вещами» — другие обращаются с ними без учета их желаний: эксплуатируют («Спать хочется», «Ванька», «Бабы»), видят в них любовниц, «кусок мяса» («Огни», «Володя большой и Володя маленький»), средство достижения цели («Анна на шее»), заключают, лишают возможности самостоятельного поступка («Муж», «Палата № 6», «В ссылке») и т. д. Причины этого — не только социальные, но и дискурсивные.

Протест доктора, диссонансом врывающийся в мелодраму, как кажется, имеет совсем другую природу. Действительно, это прежде всего социальный протест. В этот момент стреляют заряженные ранее Чеховым «ружья» сословного антагонизма: те социально фундированные противопоставления аристократизма и различия, о которых мы писали в самом начале.

Но все дело в том, что слово доктора тоже не лишено риторичности. Обратим внимание на то, что в первой половине рассказа доктор, находящийся в состоянии шока, почти все время молчит и только по необходимости односложно отвечает Абогину. Во второй же он начинает не просто говорить, а говорить риторически выстроенными фразами, использует сильные сравнения («пошлая комедия», «мелодрама», «романы», сравнивает Абогина с каплуном, страдающим от ожирения), готовые публицистические формы («глумление над личностью», «благородное кулачество», «ри-



суйтесь либеральными идеями») и т. д. Его слово — это публичная речь:

Я врач, вы считаете врачей и вообще рабочих, от которых не пахнет духами и проституцией, своими лакеями и моветонами, ну и считайте, но никто не дал вам права делать из человека, который страдает, бутафорскую вещь! (6, 41—42).

Перед нами не просто «диалог глухих», а диалог двух обычно не попадающих в одно сценическое или повествовательное пространство дискурсов: мелодрамы и публицистики. В таком совмещении и выявляется речевая ограниченность обоих говорящих, а вместе с ними — человека вообще.

Смысл рассказа, который вытекает из этих соображений, подсказывается и повествователем: люди не только не хотят, но и в принципе не могут понять друг друга. Но окончательности этого вывода препятствует то, что и горе в рассказе противостоит риторике как таковой, и шире — слову.

Единственное, что не контрастно, а амбивалентно в рассказе, — это горе: утрата жены и смерть единственного и последнего сына. Оно формально «объединяет» героев и сущностно их разъединяет, причем не просто делает глухими друг к другу, а обесценивает любое словесное выражение.

Смерть сына не только вводит в состояние шока доктора и его жену, но создает еще и то, что Чехов парадоксально называет особым «лиризмом» ситуации:

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! Доктору 44 года, он уже сед и выглядит стариком; его поблекшей и больной жене 35 лет. Андрей был не только единственным, но и последним (6, 34).

Слово «лиризм» парадоксально, потому что ситуация, к которой оно применяется, по Чехову, не выразима словами: «тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка» (6, 33—34). Рядом с горем никакое слово не уместно, даже если оно искренно и мягко. Именно на это указывает композиция рассказа, вводящая в самом начале в вакуум лирической бессловесности риторическое слово Абогина: человек ограничен в своих языковых возможностях, заключен в ритори-

ческую «тюрьму языка», и никакая искренность не может здесь помочь:

Абогин был искренен, но замечательно, какие бы фразы он ни говорил, все они выходили у него ходульными, бездушными, неуместно цветистыми и как будто даже оскорбляли и воздух докторской квартиры, и умирающую где-то женщину (6, 35).

Рядом с невыразимым горем слова бессильны, бестактны и неуместны.

Таким образом, рассказ «Враги» выступает как ряд вложенных друг в друга контрастов, которые снимаются на высшем для Чехова уровне противопоставления риторики и горя. Контрасты социальные и психологические снимаются общей неправотой риторики мелодрамы и социальной публицистики. Речь неизбежно риторична. Но при этом всеобъемлющая власть риторики отрицается указанием на области человеческого опыта, принципиально для нее недоступные.

Разумеется, «Враги» — не единственный рассказ Чехова, в котором противопоставляется риторика и горе. В том же году написан рассказ «Доктор», в котором герой произносит обвинительные речи, адресуясь к матери умирающего ребенка, причем сама мать не в состоянии отказаться от лжи, ставшей для нее второй натурой. На неспособности человека выразить свои несчастья иначе, как в лживой риторической форме, построен рассказ «Бабье царство», где подобная судьба ждет и нищих просителей, и богатую фабрикантку. В «Ариадне» литературные (то есть риторически выстроенные) письма героини сомнительны в своей правдивости, а письмо, написанное «крупным нервным почерком, с помарками и кляксами» (9, 125), ясно говорит об отчаянии. В повести «В овраге» от героя, попавшего на каторгу, приходит домой

письмо, написанное в стихах, на большом листе бумаги в виде прошения, всё тем же великолепным почерком. Очевидно, и его друг Самородов отбывал с ним вместе наказание. Под стихами была написана некрасивым, едва разборчивым почерком одна строчка: «Я всё болею тут, мне тяжело, помогите ради Христа» (10, 179).

Подобные примеры можно приводить очень долго.

Мысль о противоположности риторики и горя подтверждается и письмами Чехова. Конечно, трудно представить себе Чехова вишнействующего, но все же иногда и ему приходилось произносить

публичные речи. Вот как он пишет об одном из таких эпизодов во время холерной эпидемии 1892 г., когда вместе с земским начальником кн. Шаховским ему пришлось объезжать деревни, убеждая крестьян обращаться к медицине: «Он и я — оба на сходках упражняемся в красноречии, разубеждая скептиков в целительной силе перцовки, огурчиков и т. п.» И сразу вслед за этим — тот же, никак не подчеркнутый, контраст «слова» и «горя»: «У ребят поголовно понос, часто кровавый» (П 5, 92).

Есть некие безусловные факты в самой жизни, которые нельзя понять двояко. А с другой стороны, сами по себе факты никого не способны убедить. Риторика, к сожалению, необходима, но риторическое высказывание всегда и везде затемняет, искажает факты — или же оказывается неспособным их выразить.

Ощущение повсеместного неблагополучия, тотальности «горя» (без которого не было бы позднего Чехова) парадоксальным образом ведет назад к «слову»: надо разъяснить положение вещей тем, кто его не видит. В рассказе «Припадок» герой, перебрав все возможные способы решения сложных проблем, приходит к выводу, что «единственный выход — это апостольство» (7, 216), то есть проповедь. Не случайно этот речевой жанр занимает такое место у Чехова. Рассмотрим его подробнее.

### 3.3. Проповедь и право

Наряду с академическим красноречием, А. П. Чехов, по-видимому, высоко ценил и красноречие церковное. Об этом говорит написанный в 1890 г. некролог В. А. Бандакова, таганрогского протоиерея, проповедника, давнего знакомого семьи Чеховых. Некролог написан в объективной манере: в оценках господствует церковная точка зрения, согласно которой благовествование — первейший долг священнослужителя<sup>23</sup>, и Бандаков этот долг исполнил. Но нельзя не заметить, что даже в этой сдержанной заметке слышны нотки чеховского отношения к риторике: проповеди покойного были хороши тем, что они были просты, кратки, общедоступны; проповедник «редко останавливался на отвлеченных богословских темах, предпочитая им вопросы дня и насущные потребности того города и края, в котором он жил и работал» (16, 244). В проповеднике ценится, в сущности, публицистический

<sup>23</sup> «Это необходимая обязанность моя, и горе мне, если не благовествую» (1 Кор. 9: 16).

талант, способность отступить от идеологии к безусловным фактам, — что не исключает ни страстности, ни смелости.

Однако изображение проповеди в текстах Чехова-художника оказывается гораздо глубже и парадоксальнее, чем в статьях и письмах. Так, некролог Бандакова, по-видимому, может быть сопоставлен с уже упомянутой кульминацией рассказа «Припадок», герой которого, студент Васильев, перебрал и отвергнув общепринятые способы решения тяжелых проблем, решает, что единственный выход — это проповедь. Но, как мы помним, решение Васильева не приносит результатов. «Горе» у Чехова едва ли можно победить «словом», даже если проповедник обладает «человеческим талантом», как Васильев, или публицистическим талантом, как Бандаков. Причины этого можно понять, только подробно рассмотрев рефлексы речевого жанра проповеди в чеховских художественных текстах.

В повседневном словоупотреблении слово «проповедь» понимается шире, чем исторически сложившийся жанр церковной гомилетики. Это прагматическое понимание включает в себя церковный жанр как часть более широкого единства — речевого жанра — и подразумевает, что проповедь — это любое разъяснение истины, приближение ее к человеку, обычно — через воплощение в наглядном примере. Память жанра часто определяет построение проповеди через толкование «истинного» текста. Роль последнего в условиях Нового времени могут играть самые разные идеологемы, как кодифицированные, так и некодифицированные. Как мы уже отмечали в первой главе, несмотря на то, что проповедь — аффективный жанр и его главная цель — воздействие на слушателя, всякая проповедь одновременно несет информацию о предмете, выражает отношение к нему проповедника и оказывается поэтически украшена.

Главное условие действенности проповеди — право проповедника. В церковном протожанре оно определялось священным сакральным, понятием, которое включало в себя множество прав — моральное, социальное, юридическое, интеллектуальное и другие. В «мирской проповеди» каждое из этих качеств проповедника выступает особо и потому может быть подвергнуто сомнению отдельно от других. Именно это и происходит в чеховских текстах.

Как известно, у Чехова проповедуют все. Практически все герои, независимо от социального статуса, образования и жизненного опыта, испытывают непреодолимое желание присвоить себе право на авторитетное слово. Наиболее яркий пример прямого

несоответствия *социального* статуса человека и принятой им роли проповедника — это рассказ «Кошмар», в котором неперменный член по крестьянским делам Кунин сочиняет церковную проповедь — отчасти из вдохновения, отчасти из желания помочь «немелому» священнику. Отсутствие необходимого социального статуса здесь дополняется и отсутствием морального: помимо проповеди Кунин сочиняет донос на священника.

Поскольку речь идет о проповеди по конкретным поводам и в конкретной области человеческой деятельности, понятие «права» должно включать и *интеллектуальный* аспект — знание предмета, о котором идет речь. Это условие также никогда не выполняется. Тот закон недостаточности, пустотности субъекта, о котором мы говорили в главе об информативных речевых жанрах, действует и здесь: чеховские герои проповедают как раз то, чего не хватает им самим. «Полноту жизни» проповедует тот, кто сам никогда не «жил» — как тайный советник в одноименном рассказе. «Темные» люди заняты пропагандой просвещения («Умный дворник»). Человек, «в котором еще бродит татарин» (9, 232) или «печенег», проповедует благотворность науки, культуры и прогресса («Моя жизнь», «Печенег»). Самостоятельность мышления и поступка проповедают те, кто способен говорить только штампами (Павел Иванович — «Гусев», Саша — «Невеста»).

Наконец, у чеховских героев, как правило, отсутствует *моральное* право на проповедь: это вариант темы несоответствия слова и дела героя, одной из самых разработанных в чеховедении. То, что подобная позиция была характерна для Чехова с самого начала творчества, подтверждает его первая пьеса — «Безотцовщина» (1879), где Трилецкий говорит, обращаясь к «проповеднику» Платонову: «Посоветуй всем проповедникам, чтобы слово проповедническое клеилось с делами проповедника» (11, 113). В последующих рассказах можно найти немало ярких примеров подобного несоответствия: клиент проповедует мораль проститутке («Слова, слова и слова»), нарушитель порядка проповедует порядок и законность, обращаясь к суду («Унтер Пришибеев»), замужняя женщина, которую тянет к мужчине «непреодолимая сила» (5, 259) проповедует ему «семейные основы» («Несчастье») и т. д. — вплоть до явно неправомочных проповедей «новой жизни» со стороны таких персонажей, как Петя Трофимов («Вишневы сад») и Саша («Невеста»).

Проповедь может быть и частью спора, и тогда по отношению к ней действуют общие законы чеховского спора, о которых мы уже писали: она оказывается нелогична, неверифицируема, безрезультатна и т. д. Даже в тех редких случаях, когда аргументация

звучит убедительно, опирается на факты и выражает искренние чувства говорящего, в ней все-таки есть изъян проповеди — отсутствие того или иного права. В повести «Три года» Алексей Лаптев подробно и аргументировано доказывает своему брату Федору, что им нельзя гордиться своим «именитым купеческим родом» и миллионным делом (9, 80—81). Однако обличителю патриархального насилия и проповеднику свободы нечего возразить на простой аргумент собеседника: «Наше дело тебе ненавистно, однако же ты пользуешься его доходами» (9, 81).

Все приведенные выше примеры касались несоответствия проповеди и проповедника, предмета и адресанта речи. Однако в последнем примере есть дополнительная особенность: Лаптев проповедует Федору, когда тот уже болен, постепенно сходит с ума. Так выявляется еще одна сторона проповеди у Чехова: ее несоответствие *адресату*. Как мы отмечали в начале главы, риторические жанры у Чехова часто нарушают главный критерий достоинства ораторского искусства — уместность. Проповедь не является исключением. Так, герой рассказа «Бабы» обращается с поучениями и моральными наставлениями к женщине, убившей из любви к нему своего мужа. Рассказ «В усадьбе» рисует цветистую проповедь превосходства дворянской «белой кости» и презрения к «чумазому», обращенную по иронии судьбы к мещанину, сыну простого рабочего. В рассказе «Бабье царство» адвокат Лысевич проповедует либертинаж женщине, которая мечтает о муже и детях. В «Палате № 6» Рагин проповедует примирение и стоицизм Громову (8, 96) — что неуместно не только из-за места действия и положения собеседников, но и потому, что эти мысли прямо противоречат давно сложившимся убеждениям Громова.

Наиболее широко распространены у Чехова проповеди, в которых адресат совершенно не способен понять намерения и даже слова проповедующего: о Христофор не понимает слов Соломона («Степь»), Гусев не понимает слов Павла Ивановича («Гусев»), княгиня не понимает слов доктора («Княгиня»), крестьяне не понимают увещательных речей барина и перетолковывают их по своему («Новая дача») и т. д.

Неуместность проповеди структурирует целые тексты или значительные их фрагменты. В анализе повести «Огни» В. Б. Катаев показал, что главное свойство чеховской проповеди — это безрезультатность: она никого не убеждает: «Проповедь самых прекрасных истин, увы, либо бессильна, либо ведет к самым неожиданным для проповедующего последствиям — над этой печальной закономерностью Чехов размышлял в рассказах „Без заглавия“, „Припа-

док“. Мотив бессилия, а потому практической бесполезности проповеди отчетливо звучит и в „Огнях“»<sup>24</sup>. П. Н. Долженков, развивая эту мысль, указывает на парадоксальность самой ситуации проповеди в «Огнях»: «Трудно говорить о проблеме проповеди, если человек заранее отказывается что-либо слушать и поверить готов „одному только Богу“ (7, 138)»<sup>25</sup>. Эти мысли можно дополнить: неубедительность проповеди становится предельно наглядна в том случае, если сами события доказывают ее ограниченность. Проповедь в таком случае начинает играть сюжетобразующую роль — по контрасту. Некоторые ранние рассказы строятся по единой сюжетной схеме: стоит герою начать проповедовать некую истину, как жизнь тут же демонстрирует верность противоположного. Так, в раннем рассказе «Счастливычик» новобрачный, едущий в свадебное путешествие, проповедует своим попутчикам «жизнь по шаблону», которая гарантирует человеку счастье. Сюжет подтверждает обратный тезис — то, что говорит один из его слушателей: «(Д)остаточно большого зуба или злой тещи, чтоб счастье (...) полетело вверх тормашками» (5, 124). Выясняется, что герой случайно сел на станции в поезд, идущий в противоположном направлении: обстоятельство, достаточное для того, чтобы сделать счастливейшего несчастным. От этого элементарного комического приема тянутся нити к более тонким соотношениям проповеди и сюжета в позднем творчестве. Художник в «Доме с мезонином», проповедующий неделание, несчастен в финале, когда он не может или не хочет действовать, чтобы вернуть возлюбленную. Проповедник резких переломов в собственной судьбе как панацеи от всех бед — Саша в «Невесте» — оказывается абсолютно неспособен к каким-либо переменам. Фон Корен в «Дуэли», проповедующий социал-дарвинизм, деление людей на касты «сильных» и «слабых», сталкивается в финале с жизненными фактами, опровергающими его теорию. При этом, как правило, корректуры событий не воспринимаются самими проповедниками, не меняют их взглядов, что только оттеняет для читателя контраст слова и события, подтверждает неполноту идеологии и ее способность ослеплять человека.

С другой стороны, проповедь, как и другие речевые жанры у Чехова, может быть обусловлена выполнением экспрессивной функции — потребностью выговориться, дать выход эмоциям. Таким образом сочиняет проповедь — отповедь «язычнику» — герой рассказа «Письмо»: «Излив свой гнев в письме, благочинный почув-

<sup>24</sup> Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 34.

<sup>25</sup> Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М., 1998. С. 13.

ствовал облегчение» (6, 160). Нет ни одного речевого жанра, который не включал бы тексты, порожденные желанием выговориться, чтобы почувствовать физическое облегчение: тело правит речью. Недаром в «Письме» проповеднический импульс меняет не только тон, но и позу говорящего: «И заложив большие пальцы обеих рук за пояс, он выпрямился и сказал тоном, каким говорил обыкновенно проповеди или объяснял ученикам в уездном училище Закон Божий (...)» (6, 156).

Поскольку проповедь чеховского героя часто преследует просветительские цели, информативная функция в ней часто заслоняет аффективную. В сущности, трудно провести границу между чистой проповедью и информативными высказываниями с просветительской целью, о которых говорилось в предыдущей главе. Поэтому по отношению к проповеди представляется верным то, что уже было сказано о них: знание, этика и эстетика никогда не приходят к гармоническому единству в рамках слова одного героя. Тем или иным образом проповедь оказывается неполна.

Неполная, профанированная проповедь, произносимая человеком, не имеющим на нее морального и интеллектуального права, — безусловно, наиболее распространенный и очевидный парадокс авторитетного слова в чеховском мире. Однако есть и случаи, когда подобные критерии не работают: герой-проповедник, несомненно, умен, он владеет предметом речи и его поступки соответствуют его словам. Таков, например, фон Корен в повести «Дуэль». Попробуем разобраться в этом сложном случае, который даст нам представление не только о функциях проповеди у Чехова, но и о природе чеховской интертекстуальности.

Сделаем одну оговорку. Поиск мифологических подтекстов в чеховских произведениях в последнее время превратился в самоценную деятельность «вчитывания» одного текста в другой<sup>26</sup>. Твердых критериев интертекстуальности (где «подлинная» отсылка к претексту, а где, по словам У. Эко, «галлюцинация исследователя»?) было выдвинуто не так много. Нам кажется, что предлагаемая ниже экспликация библейского подтекста удовлетворяет самому безусловному из таких критериев — «повышает семантическую слитность текста»<sup>27</sup>. Кроме того, подтекст интересует нас только как след, оставляемый памятью жанра — в данном случае проповеди.

<sup>26</sup> См. самый крайний пример с проекцией «Дяди Вани» на «Илиаду»: Zubarev, Vera. A System Approach to Literature: Mythopoetics of Chekhov's Four Major Plays. Westport, Conn. — London, 1997, passim.

<sup>27</sup> Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 331.



### 3.4. «Дуэль»: проповедь *in extremis*

Сакральное происхождение жанра может оставлять следы в изображении секуляризованной проповеди, даже если смысл ее далек или прямо противоположен интенции жанра-источника. Именно это происходит в «Дуэли»: противоречивость позиции проповедника здесь не понять без экспликации сакрального подтекста.

Как ни парадоксально это звучит, но почти все характеристики фон Корена при внимательном чтении оказываются соотнесены с Христом. Само имя von Kogen, не имеющее точного значения в немецком языке, может быть ассоциировано с ближайшим по звучанию глаголом *küpen* (*высок. устаревш.* выбирать, избирать; причастие — *gekogen* — избранный). Портрет: борода, «смуглое лицо, большой лоб и черные, курчавые, как у негра, волосы» (7, 376) — не только может напоминать о Христе, но, возможно, намекает на еврейское происхождение героя<sup>28</sup> (о еврействе фон Корена говорит, желая его оскорбить, Лаевский в момент ссоры (7, 426)). Фон Корен откуда-то знает плотницкое ремесло: в его комнате стоит большой стол, «сколоченный самим зоологом из простых досок» (7, 406). У него нет биографии, семьи, любви, привычек, привязанностей, ничего личного. Он — аскет, который учит других аскетизму: «И к жаре можно привыкнуть, и без дьяконицы можно привыкнуть», — говорит он дьякону (7, 377). Он никогда не смеется (что оттенено смешливостью дьякона). Он весь — воплощенное слово проповедника, вступающее в отношения только с последователями и противниками. Примечательно, что вплоть до последней главы мы не знаем его отчества. Наконец, место его «служения» — небольшая южная горная страна на берегу моря, находящаяся под властью сильной империи.

Занятия фон Корена — естественные науки, зоология — на первый взгляд очень далеки от подобного подтекста. Однако в реалистической литературе со времен «Отцов и детей» резание лягушек рассматривалось как своего рода «предварительное служение» перед выполнением подлинной миссии, и эти занятия всегда прямо соотносились со служением истине. Поэтому непосредственная тема научных занятий зоолога, кажущаяся почти смешной, — «эмбриология медуз» — может быть метонимически соотнесена с во-

<sup>28</sup> Ср. дословное совпадение в написанной годом позже «Палате № 6»: «старик с острою бородкой и с черными, кудрявыми, как у негра, волосами» (8, 73) — портрет Мойсейки.

просом о происхождении жизни<sup>29</sup>, а университет, в котором он думает продолжить свою деятельность, метафорически соотносится с храмом<sup>30</sup>. Слова Лаевского о будущем фон Корена (которого он хорошо знает по прежней «дружбе»): «Выкурит из наших университетов интригу и посредственность и скрутит ученых в бараний рог» (7, 398) напоминают о сцене изгнания торгующих из храма и словах Христа: «Написано, — дом Мой домом молитвы наречется; а вы сделали его вертепом разбойников» (Мф. 21:13). Просветительская экспедиция, которую планирует фон Корен, должна охватить огромные пространства, заселенные дикарями, до которых еще не дошел свет истины.

Но самое главное, что убеждает в действительном существовании подтекста — это речевая манера героя-проповедника. Лев Шестов, заметивший, что фон Корен говорит «словно с кафедры»<sup>31</sup>, был не совсем прав. Действительно, речь героя выстроена и логична, но, в отличие от академического красноречия, он широко пользуется притчами: притча про простую бабу (7, 393), про насекомых (7, 407), про пчел (7, 431). Так же, как и у Христа, большинство его притч обращено к «простецам» (здесь — к Самойленко), в то время как разговоры с тем, в ком он видит ученика, — дьяконом — допускают больший уровень отвлеченности. Фон Корен часто говорит афоризмами, например: «Только честные и мошенники могут найти выход из всякого положения, а тот, кто хочет в одно и то же время быть честным и мошенником, не имеет выхода» (7, 434). В этих словах явственно проступает новозаветная логика отрицания среднего («Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3:16); «Но да будет слово ваше: да, да; нет, нет; а что сверх этого, то от лукавого» (Мф. 5:37) и др.). К фон Корену как нельзя лучше подходят слова евангелиста: «Он учил их, как власть имеющий, а не как книжники и фарисеи» (Мф. 7:29 и др.). Например: «Manu militari ее следует отправить к мужу, а если муж не примет, то отдать ее в какое-нибудь исправительное заведение» (7, 394); или: «(А) если горд, станет противиться — в кандалы» (7, 375). Вся его проповедь — а проповедует он, в сущности, анти-

<sup>29</sup> «Эмбриология медуз» — название одной из ранних работ И. И. Мечникова. На эту тему писал и Дарвин в 14 главе «Происхождения видов».

<sup>30</sup> Метафора «храм науки» постоянно возникает у Чехова. Ее ветхость демонстрируется в «Скучной истории» рассуждением профессора о ветхих университетских воротах: «На свежего мальчика, приехавшего из провинции и воображающего, что храм науки и в самом деле храм, такие ворота не могут произвести здорового впечатления» (7, 257).

<sup>31</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Л., 1991. С. 100.

христианство, право сильного и рационалистическую любовь к дальнему, которые должны заменить любовь к ближнему, — наполнена христианской риторикой: «считать своим ближним <...> всякого встречного без различия — это значит не рассуждать, отказаться от справедливого отношения к людям, *умыть руки*, одним словом» (7, 369)<sup>32</sup>, «рыться под цивилизацию, под авторитеты, *под чужой алтарь* <...>» (7, 374), «племя рабское, лукавое <...>» (7, 393, ср.: «род лукавый и прелюбодейный ищет знамения» (Мф. 12:39)). Любимая мысль фон Корена: «О людях судят по их поступкам» (7, 369), «бугорчатых и золотушных узнают по их болезням, а безнравственных и сумасшедших по поступкам» (7, 431), — несомненная перифраза слов Христа: «По плодам их узнаете их» (Мф. 7:16). Интересно, что эти слова сказаны о лжепророках, то есть в устах фон Корена — с христианской точки зрения — они оказываются самоотрицанием.

«Линия Христа» невозможна без аллюзий на темы апостольства — и текст Чехова предоставляет их в изобилии, рисуя отношения фон Корена и дьякона Победова. В начале повести дьякон проводит дни, ловя рыбу на пристани<sup>33</sup>. Фон Корен, осуждая это занятие, говорит в IV главе: «Пойдемте ко мне. <...> вы кое-что перепишите» (7, 377). Впоследствии (в IX главе) дьякон действительно начинает выполнять роль писца при фон Корене: Христос ничего не пишет, пишут апостолы. Параллельно фон Корен уговаривает дьякона постричься в монахи, то есть отречься от мира — во имя служения высшим целям, будущему человечества. Травестия мотива «ловцов человеков» — призвания рыбаков Симона и Андрея — очевидна. Как мы уже заметили, именно с дьяконом фон Корен говорит не притчами или не только притчами, как с «народом», а ведет серьезные философские диалоги.

Отношение фон Корена к Христу и христианству — самый сложный момент в повести, от понимания которого зависит как интерпретация всей его проповеди, так и суждения о функциях интертекста у Чехова. Читатель вполне вправе ожидать, что естественник, позитивист, зоолог не верит в Бога и предельно далек от церковных вопросов. Но хотя фон Корен и говорит, что он «мало знаком с богословием» (7, 383), он имеет представление о записках духовных путешественников, то есть о проповеди Слова язычникам, и об архиереях, то есть о церковной иерархии (7, 410). На вопрос

<sup>32</sup> Ср. слова Лаевского о фон Корене: «Он работает, пойдет в экспедицию и свернет себе там шею не во имя любви к ближнему, а во имя таких абстрактов, как человечество, будущие поколения, идеальная порода людей» (7, 398).

<sup>33</sup> Затем, в VI главе, во время пикника, его посылают за рыбой.

дьякона в «философской» XVI главе: «В Христа же вы не веруете, зачем же вы его так часто упоминаете?», — он отвечает: «Нет, верую. Но только, конечно, по-своему, а не по-вашему» (7, 433).

Проповедь фон Корена имеет два аспекта — негативный, отрицающий современное язычество, и позитивный, призванный нести свет новой веры. Первый аспект обуславливает критику Лаевского. С ним фон Корен борется как с персонифицированным пороком, представляющим потенциальную опасность распространения нового язычества. Лаевский оказывается виноват в распространении пьянства, азартных игр, прелюбодеяния, распущенности и лживости, в том числе при осуществлении своих обязанностей. Эти пороки опасны главным образом потому, что народ склонен творить из их носителей новых кумиров: «Масса, всегда склонная к антропоморфизму в религии и морали, больше всего любит тех божков, которые имеют те же слабости, как она сама» (7, 374). То есть Лаевский — идол, «божок», который распространяет нечестие по всему побережью, а народ поклоняется ему и готов «перед Лаевским (...) лампаду повесить» (7, 371). При этом история Лаевского для фон Корена — только частный случай общего современного положения: слабые господствуют над сильными, то есть «грешников», опасных для перспектив человечества, больше, чем праведников. В мире правит грех, и потому можно сказать, как это и делает фон Корен: мы «распяли Христа и продолжаем его распинать» (7, 431). Уникальность позиции фон Корена в чеховском мире можно оценить, если учесть, что последняя фраза предполагает как данность, как нечто уже хорошо известное, то присутствие времен, универсальную связь людей и эпох, которую только ищут другие чеховские герои (Иван Великопольский — «Студент», Лыжин — «По делам службы»). Интересно, что как и они, фон Корен обнаруживает подобную связь только в слабости людей (хотя для него, в отличие от других, такая связь однозначно негативна). Избавление же от этой слабости возможно только через разрыв с исторической традицией.

Отсюда позитивная программа фон Корена. Так же, как Христос пришел, чтобы отменить законы и пророков, новый мессия приходит, чтобы отменить христианство. По его мнению христианская любовь — как она понималась до сих пор — может в конечном итоге привести только к вырождению человечества, и потому религия слабых должна быть заменена рациональным, научно обоснованным учением о праве сильного. Такое учение не просто реформирует религию, но, в сущности, теряет уже само качество религии. Религию следует заменить наукой — прямо декларирует

фон Корен. Он полагает, что учение Христа — «гуманитарное» знание, и потому оно допускает разные истолкования — несправедливые и неразумные. Перед нами, конечно, авторитарный дискурс, отрицающий множественность интерпретаций и апеллирующий к безусловным фактам. Но при этом сам фон Корен признает, что точные науки недостаточно развиты, «очевидность и логика фактов» скудна, мы знаем мало (7, 430—431). Отсутствие у всего учения твердой «фактической» опоры не смущает проповедника. Именно *вера* в прогресс науки оказывается основой проповеди того, что вере противоположно, — точного *знания*. Перед нами одно из объяснений постоянного чеховского конфликта этики и знания, о котором мы писали в первой главе: наука легко превращается в веру, и эта вера стоит на шатких риторических основаниях.

Это неразрешимое противоречие проявляется и в том, что новая истина сохраняет термины старой, притворяется ее снятием. И христианство, и наука — и дьякон, и фон Корен — сходятся в том, что в мире есть нравственный закон. Однако в этот момент (глава XVI) проповедь перетекает в спор, и потому, в соответствии с общим жанровым законом чеховского спора, исчезает логика и появляются ясные приметы «диалога глухих». Герои никак не договариваются о терминах: под «нравственным чувством» спорящие понимают разные вещи. Дьякон вполне традиционно, по-христиански, называет нравственным законом органически свойственную человеку любовь к ближнему (которой противится только материя, тело). Фон Корен же, в рамках своей системы понятий, использует те же слова для обозначения разумного самосохранения, выживания. Именно такой, в сущности парадоксальный, смысл он придает слову «любовь». Парадокс обусловлен подменой смысла функцией. Такая «любовь» функциональна, инструментальна (первый признак чеховского недоверия к идее), прагматична: «Христос, надеюсь, заповедал нам любовь разумную, осмысленную и *полезную*» (7, 432). Она определяется через свою цель: устранение опасности вырождения, которой грозят человечеству слабые, то есть уничтожение слабых. Инструментальное использование идею Чехова всегда неправомерно, а в случае фон Корена инструментальность и функциональность и есть самая суть идею<sup>34</sup>. Любовь

<sup>34</sup> Что вполне последовательно для социал-дарвиниста: этика категорического императива («использовать человека для себя так же, как и для другого, всегда как цель и никогда лишь как средство») несовместима с дарвинизмом, для которого целесообразность не отделима от «полезности»: наследуется только то, что полезно для данного вида.

есть убийство, — к этой «орвелловской» формуле (остраивающей определяемый предмет за счет подмены его функции) можно свети учение фон Корена. А поскольку «слабые», по мнению самого теоретика, составляют абсолютное большинство, нетрудно догадаться к каким последствиям может привести воплощение теории.

Будучи, за неимением твердых научных данных, бессилён обосновать свои взгляды, фон Корен апеллирует к «очевидности», к «естественным» психическим импульсам, которые должны подтвердить его теорию<sup>35</sup>. Он утверждает, в частности, что неприязнь к разврату и непорядочности и влечение к чистоте — прогрессивная «темная сила» в человеке — «единственное, что уцелело от естественного отбора» (7, 412), причем проявляться она может в чем угодно — хоть в том, что в деревнях ворота мажут дегтем. Столь же безусловной очевидностью представляется ему необходимость участвовать в дуэли и стадный патриотизм во время войны: «Есть, значит, сила<sup>36</sup>, которая сильнее наших рассуждений» (7, 432). Круг замыкается: проповедник разума призывает на помощь самые вопиющие «языческие» предрассудки, социальные конвенции, условность которых очевидна даже современнику, а затем оправдывает их тем, что они биологически свойственны человеку, и... противопоставляет их «рассуждениям», то есть самому разуму.

Самоотрицание, кровожадность, интеллектуальная нечестность оказываются атрибутами идеи героя, чей облик, как мы показали, всецело ориентирован на Христа. Какой же смысл стоит за этим? Идет ли речь о Христе или об Антихристе?

Для решения этого вопроса нужно представлять себе общие законы интертекста в данной художественной системе. И. Р. Дёринг и И. П. Смирнов убедительно показали, что для реалистической интертекстуальности данным служит чужой текст<sup>37</sup> (в нашем случае — Евангелие), искомым же становится референтное

---

<sup>35</sup> Фон Корен, как и любой другой герой Чехова, ищущий оправдания своего недостатка, в конечном итоге обращается к «очевидностям», доксе. Сами по себе, в отрыве от своего носителя, эти очевидности обычно прямо не подвергаются сомнению Чеховым. Случай фон Корена — особенный, потому что в данном случае в качестве опорных «истин» выступают явные предрассудки.

<sup>36</sup> Там, где в словах чеховских героев появляется слово «сила» — сверхлический закон, правящий миром — там рушится любая логика и начинается царство веры. См. об этом подробнее в разделе 5.1.

<sup>37</sup> См.: Дёринг И. Р., Смирнов И. П. Реализм: Диахронический подход // Russian Literature. VIII—I. January 1980. С. 16—17.

содержание, соответствующее этому тексту. Другими словами, писатель-реалист ищет то, что в реальности («отражаемой» и создаваемой им) соответствует заранее заданной схеме. Так, место Христа занимает фон Корен, роль апостола играет дьякон, народа — Самойленко, фарисеев — Лаевский и Надежда Федоровна. Чужой текст — Евангелие — это интерпретируемая система, которая подвергается «современному прочтению». При этом Чехов, переходя от данного к искомому, как кажется, утверждает семантику Евангелия. Фон Корен — лжехристос, проповедующий антихристианское право сильного, диалектически, по «орвелловским» принципам превращая его в новую веру, которая якобы есть продолжение христианской. Призываемый апостол оказывается одним из идейных оппонентов лжепророка. Эту экспликацию смысла подтекста можно принять за апофатическое утверждение Христа через развенчание его негативного двойника — Антихриста<sup>38</sup>. Но такой интерпретации мешает, во-первых, один из основных смыслов повести: финальное исправление безнадежных фарисеев, невозможное в Евангелии. А во-вторых, шаткая риторическая основа веры фон Корена в науку вовсе не говорит в пользу веры. Наоборот, превращение науки в веру дискредитирует науку, в этом парадоксе негативно отмечена именно вера. Поэтому оказывается невозможно ответить на вопрос: спорит ли Чехов с Евангелием или подтверждает его правоту. Текст отрицает бинарную логику добра и зла, однозначная интерпретация в данном случае невозможна.

Таким образом, мы видим, что несмотря на всю сложность, случай фон Корена качественно не отличается от других вариантов дискредитации проповеди, о которых мы писали выше. Перед нами герой-идеолог, лишенный главного противоречия всех чеховских идеологов — несоответствия поступков проповедуемой доктрине (что, разумеется, не значит «положительный»). Но он не «прав», потому что риторична, необоснованна и противоречива сама его доктрина. Мы берем в кавычки слово «прав», потому что в русском языке оно обозначает одновременно и этическую, и чисто познавательную истинность<sup>39</sup> — смыслы, которые у Чехова оказываются прямо противоположны, вступают в неразрешимый конфликт.

---

<sup>38</sup> На эту версию будут работать и те черты внешности героя, которые мы до сих пор не упоминали: здоровье, сила, франтовство. Антихрист должен быть схож с Христом, но иметь противоположные качества.

<sup>39</sup> Как в выражениях: «(В)сякий скажет — он прав» («Н. М. Пржевальский»); 16, 237), и «правильное решение задачи».

Подтекст углубляет это противоречие, акцентируя одновременно и этическую, и познавательную неполноту: антихристианская проповедь оправдания убийства ведется в христианских терминах, а «наука», осуждающая неточность гуманитарного знания, сама оказывается видом веры. Таким образом, под сомнение ставятся не сами по себе этические ценности или знание, не Евангелие или дарвинизм, а гносеологические аксиомы: бинарная логика, уверенность в прозрачности языка и апелляция к традиции, которые стоят за ними.



## Глава 4

### ЖЕЛАНИЕ И ВЛАСТЬ.

### ИМПЕРАТИВНЫЕ РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ

Лингвистическая прагматика разделяет жанры, ориентированные на убеждение собеседника (*make-believe discourses*, в нашей терминологии — аффективные жанры), и жанры, которые направлены на то, чтобы побудить адресата к действию, поступку (*make-do discourses* или *императивные речевые жанры*)<sup>1</sup>. Императивные жанры во внехудожественной речи содействуют осуществлению реальных событий: они призваны «вызвать осуществление / неосуществление событий, необходимых, желательных или, напротив, нежелательных, опасных для кого-то из участников общения»<sup>2</sup>. Не случайно в названии таких жанров, «как правило, фигурирует „перформативное существительное“ — приказ, распоряжение, договор, инструкция, приговор, постановление и т. п.»<sup>3</sup>. Слово и дело в таких жанрах нераздельны. Поэтому в данной главе мы гораздо больше, чем в других, отклонимся от исследования изображенного слова у Чехова в сторону его имплицитных представлений о социальной реальности.

---

<sup>1</sup> В терминах Н. Д. Арутюновой это соответственно «диалог, имеющий целью установление или регулирование межличностных отношений» и «прескрипционный диалог» (*Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1998. С. 650*).

<sup>2</sup> *Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи. Вып. 1. Саратов, 1997. С. 91.*

<sup>3</sup> *Долинин К. А. Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX в. СПб., 1998. С. 38.*

Ведущую роль в парадигме императивных жанров играют *просьба и приказ*<sup>4</sup> — жанры, ориентированные на получение непосредственного результата. Велика их роль и в художественной литературе: выражая желания говорящего и побуждая к действию адресата, они драматизируют литературный текст. Связанные с категориями власти, воли, долга и желания, эти жанры оказываются наиболее важными на уровне действия, так как с ними связаны эффекты читательского сюжетного ожидания: получит ли герой желаемое? захочет или сумеет ли он выполнить должное? Распространение этих жанров может порождать значительные фрагменты текстов или целые тексты. Кроме того, в коммуникации прямого словесного воздействия должны быть наиболее ясны намерения говорящего, причины, побуждающие его к речи и другие характеризующие его аспекты.

Помимо доминирующих жанров просьбы и приказа, лингвисты относят к императивным жанрам запрет, мольбу, совет, рекомендацию, инструкцию, обещание, обязательство, распоряжение, убеждение и уговоры и некоторые другие<sup>5</sup>. Но эти жанры, на наш взгляд, производны по отношению к вышеуказанным: запрет, распоряжение и инструкция — это формы приказа; мольба, убеждение и уговоры — усиленные формы просьбы. Обещание и обязательство — жанры, обычно зависимые от приказа и просьбы, они следуют за приказом и / или просьбой, или подразумевают их невысказанное присутствие. Таким образом, только совет можно считать абсолютно самостоятельным жанром, однако этот жанр в наименьшей степени обязывает говорящих к каким-либо действиям<sup>6</sup>, и потому наименее императивен. Говоря о просьбе и приказе, мы будем иногда подразумевать и те речевые жанры, которые входят в их «жанровые кластеры».

---

<sup>4</sup> Между ними должно стоять требование объективных обстоятельств — выражение необходимости — но это не речевой жанр.

<sup>5</sup> См.: Федосюк М. Ю. Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «уговоры» // Русская разговорная речь как явление городской культуры. Екатеринбург, 1996. С. 77—78; Шмелева Т. В. Речевой жанр: Опыт общелингвистического осмысления // Collegium. Киев. 1995. № 1—2. С. 60—61.

<sup>6</sup> Необязательность совета выражается в его концепции адресанта и адресата: с одной стороны, дающий совет, как правило, лично не заинтересован в его исполнении (см.: Федосюк М. Ю. Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «уговоры». С. 87), а с другой — адресат принимает роль исполнителя только в своих интересах (см.: Шмелева Т. В. Модель речевого жанра. С. 94).

#### 4.1. Просьба: столкновение желаний

В речевом жанре просьбы партнеры по диалогу находятся во взаимодополнительных отношениях: проситель испытывает некую недостачу — материальную, эмоциональную или чисто знаковую, а потенциальный бенефактор способен эту недостачу восполнить. Восполнение недостачи и есть иллокутивная *цель*, структурирующая речевой жанр. При этом говорящие обычно находятся в неравных условиях. Проситель, как правило, лично заинтересован в исполнении просьбы<sup>7</sup>, у бенефактора же такой заинтересованности нет: он волен исполнить просьбу или отказать<sup>8</sup>. Собеседники соотнесены по критериям свобода / вынужденность, незаинтересованность / заинтересованность, сила / слабость, обладание / желание. В этом смысле просьба и структурируется отношениями власти, и одновременно структурирует их, распределяя социальные роли по шкале от «профессионального» просителя (нищего) и до обладателя высшей власти и богатства, который, по идее, никогда никого не о чем не просит. Жанр просьбы существует там, где есть отношения власти и желания, а не просто речевой акт<sup>9</sup>.

Этими отношениями определяется и *концепция адресанта* в жанре просьбы: инициатор диалога в данный момент находится в зависимом положении от слушателя<sup>10</sup> и его задача — убедить, угово-

<sup>7</sup> Ср.: «Просьба предполагает заинтересованность автора в исполнении обсуждаемого действия» (*Шмелева Т. В. Модель речевого жанра. С. 93*). Разумеется, степень заинтересованности говорящего может быть различной: от просьб важных для жизни, здоровья, чести, достоинства и т. д. — и до просьбы об излишнем. Граница между этими видами просьб часто оказывается зыбкой, что не ускользает от внимания Чехова.

<sup>8</sup> Анна Вежбицка дает такую формулу просьбы в терминах «семантических примитивов»: «хочу, чтобы ты сделал для меня нечто хорошее (X); говорю это, потому что хочу, чтобы ты это сделал; не знаю, сделаешь ли ты это, потому что знаю, что ты не обязан делать то, что я хочу, чтобы ты делал» (*Вежбицка А. Речевые жанры // Жанры речи. Вып. 1. Саратов, 1997. С. 104*).

<sup>9</sup> Само по себе слово «прошу» вовсе не обязательно выражает просьбу. Оно может быть, например, частью угрозы и шантажа: «— Я прошу тебя идти домой! — сказал акцизный с расстановкой, делая злое лицо. (...) — Как хочешь, оставайся! Только я скандал сделаю» («Муж»; 5, 245), или многозначным речевым клише, как в выражении «покорнейше прошу» и т. п.

<sup>10</sup> В то же время ситуативность просьбы (просят того, кто может помочь здесь и сейчас) часто приводит к парадоксам, не раз становившимся предметом изображения в литературе (временная зависимость от равно-го или низшего по статусу).

рить, побудить (но не заставить) слушателя нечто сделать. Поскольку речь идет об убеждении, то успех часто зависит от риторических способностей говорящего и его возможностей воздействовать именно на данного слушателя. Поэтому просьба иногда перепоручается другому (высшему по статусу, близкому к бенефактору, лучше владеющему навыками убеждения и т. д.). Такая просьба для (за) другого двусубъектна, и посредник может проявлять собственную инициативу, вносить коррективы в мотивировку и даже содержание просьбы. Введение посредника в просьбу часто продиктовано желанием минимизировать зависимость просителя.

*Концепция адресата* определяется тем, что слушатель-бенефактор обладает ценностью (властью, богатством, символическим капиталом и т. д.), часть которой он может уделить просящему. Чем большей властью и богатством обладает человек, тем большее количество просьб к нему обращено. В пределе просьба может быть обращена не к лицу, а к высшей силе, в которую верит проситель. В этом смысле просьбой можно назвать одну из форм молитвы<sup>11</sup>, которая сохраняет жанровые качества просьбы, но имеет специфические черты (условие веры; ритуальная форма, язык, место и время обращения и т. д.).

*Предмет*, объект просьбы должен существовать, быть достижимым и находится в распоряжении бенефактора. Мы оговариваем эти совершенно очевидные условия любой просьбы, потому что в дальнейшем убедимся: именно их нарушение часто придает чеховскому тексту парадоксальные черты.

Просьба должна быть эксплицитно высказана, ясно сформулирована, хотя в некоторых случаях (например, в случае обращения к врачу) адресат должен сам доформулировать за просителя его просьбу. В этом отношении просьба может граничить с жалобой: то же обращение к врачу — жалоба, которая одновременно включает просьбу о помощи.

*Тональность*<sup>12</sup> просьбы может варьироваться (мольба, заклинание, уговоры, упрашивание, нейтральная просьба), но во всех слу-

<sup>11</sup> Исследовательница молитвы как речевого жанра отмечает: «В жанровом отношении обычно различают три разновидности молитвы: прошение, славословие и благодарение» (*Балашова Л. В. Отец или Владыка, чадо или раб? (концепты адресата и автора в жанре утренней и вечерней молитвы) // Жанры речи. Вып. 3. Саратов, 2002. С. 188*).

<sup>12</sup> О необходимости включения тональности в число дифференциальных признаков речевого жанра см.: *Багдасарян Т. О. Тональность как компонент модели речевого жанра (на материале речевого жанра «угроза») // Жанры речи. Вып. 3. С. 240—245*.

чаях остается важное прагматическое условие: просьба должна быть скромна, она сопровождается формами вежливости, принимающими говорящего и возвышающими слушателя. Эти формы подчиняются прагматическим максимами такта и щедрости, входящими в принцип вежливости: минимизируй затраты для другого, максимализируй выгоду для другого; минимизируй выгоду для себя, максимализируй затраты для себя<sup>13</sup>. Поскольку в случае просьбы реальные затраты и выгода распределяются не в соответствии с принципом вежливости, они должны быть символически компенсированы риторикой просьбы. Этому служит так называемый «минимизатор обязательности» (*imposition minimizer*): «высказывание, указывающее на то, что говорящий не стремится «навязать» адресату выполнение действия»<sup>14</sup>. Требование и тем более приказ на месте просьбы — серьезное нарушение речевого этикета<sup>15</sup>.

По отношению к *коммуникативному прошлому* просьба обычно предстает как инициативный жанр: проситель всегда инициирует общение, и его просьба обычно сопровождается объяснением, почему он нуждается в том, о чем просит<sup>16</sup>. Разъяснение просьбы часто содержит указание на невиновность говорящего в событиях или обстоятельствах прошлого, которые вынуждают его просить (ссылки на несчастья, стихийные бедствия и т. п.). Даже в тех случаях, когда просьба обусловлена только личным желанием просителя, он склонен представлять ее как вынужденную.

*Фактор коммуникативного будущего* предполагает, что ответ слушателя должен быть положительным или отрицательным<sup>17</sup>. Если все-таки дается неопределенный ответ, то он тяготеет к одному из

<sup>13</sup> См.: Leech G. N. Principles of Pragmatics. L. — N.Y., 1983. P. 131—137.

<sup>14</sup> Зотеева Т. С. О некоторых компонентах жанра просьбы // Жанры речи. Вып. 3. Саратов, 2002. С. 271.

<sup>15</sup> О различных тактиках, подготавливающих просьбу, см.: Ярмаркина Г. М. Жанр просьбы в неофициальном общении: риторический аспект // Жанры речи. Вып. 3. С. 266—267. Они включают «просьбу о просьбе» и обоснование обращения с просьбой (мотивы, забота по отношению к адресату и др.).

<sup>16</sup> Исключение представляет просьба к нижестоящему (см.: Зотеева Т. С. О некоторых компонентах жанра просьбы. С. 270), однако при этом вообще теряются многие черты просьбы, здесь другая степень обязательности и другие отношения говорящих.

<sup>17</sup> Пограничный речевой жанр «уговоров» возникает тогда, когда слушатель, будучи не готов сразу выполнить просьбу, оттягивает ответ (см.: Федосюк М. Ю. Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «уговоры». С. 87).

названных полюсов. В любом случае ответ не должен быть имитацией или подменой исполнения просьбы. Нельзя признать нормальным ответ, при котором человек вместо просимого получает нечто иное, ни в каком отношении не способное заменить объект просьбы («вместо хлеба — камень»). Негативный ответ (отказ) обусловлен неспособностью или нежеланием помочь. Отказ должен быть мотивирован — по меньшей мере, для самого несостоявшегося бенефактора с целью самооправдания. Вежливый отказ предполагает формулировку, которая будет понятна просителю. Грубый отказ всегда равен оскорблению. Позитивный ответ может выступать в формах немедленного исполнения или обещания. Последнее предполагает некие разумные сроки исполнения.

Таковы в общих чертах особенности просьбы как речевого жанра. Как мы видим, ее структуру центрируют отношения говорящих по двум осям: 'сила — слабость' и 'желание ценности — обладание ею'. Поэтому диалектика желания и зависимости у Чехова и будет главным предметом нашего интереса в этом разделе.

Чехов, выше всего ценивший свободу, крайне редко изображает людей, которые сознательно добиваются собственной свободы. Если не считать героев, которые стремятся к полному уходу от мира в солипсическую самодостаточность (Рагин — «Палата № 6», Семен Толковый — «В ссылке»), то персонажей такого рода можно пересчитать по пальцам: Соломон («Степь»), Мисаил Полознев («Моя жизнь»), Надя Шумина («Невеста») и некоторые другие. Но и для них — а тем более для всех остальных героев, каковы бы ни были их возраст, психология, социальное и имущественное положение, — сохраняется зависимость от людей и обстоятельств, и возможность любого социального движения оказывается неотделима от просьбы<sup>18</sup>. Поэтому этот речевой жанр пронизывает все чеховское творчество, часто составляет основу сюжета и подчиняет себе характеристики персонажей. Есть ли что-то общее во всех бесчисленных случаях зависимости и просьбы?

Как и в случаях других речевых жанров, Чехов подвергает испытанию жанр просьбы, экспериментирует на его границах, показывает множество ситуаций, в которых самые незамысловатые просьбы предстают, в сущности, парадоксальными. Так, может меняться обычное для просьбы *соотношение актантов*: униженным

---

<sup>18</sup> Соломон служит лакеем у брата. Мисаил сохраняет зависимое положение по другим причинам: там, где герой ничего не хочет для себя, он должен просить за других: Мисаил просит отца за свою сестру.

и зависимым просителем становится тот, кто по своему статусу таковым быть не должен: в рассказах «Кошмар» и «Письмо» таковыми оказываются священники, в «Тайном советнике» и «Скучной истории» — статские генералы. Отношения власти очень зыбки, они зависят от множества неформализованных факторов, что очень наглядно демонстрирует рассказ «Анна на шее», где от начала к финалу статус героини сохраняется неизменным, но суть ее отношений с мужем меняется на противоположную, что на уровне речевых жанров концентрировано выражается в постановке приказа на место просьбы: «Выдать подателю сего 200 р.» (9, 172).

Как и при изображении спора, Чехов часто демонстрирует легкость, с которой просьба *переходит в пограничные с ней жанры*, в особенности в требование и приказ. Трансформация просьбы в требование, то есть нарушение принципов, о которых мы писали выше, порождает парадоксальную коммуникативную структуру рассказа «Хористка». Жена Колпакова чувствует себя вправе требовать, но здесь и сейчас она находится в зависимом положении и вынуждена просить. Речь, подчиненная интенции просьбы, оказывается смешением полярных жанров: здесь соседствуют оскорбления, мольбы, проклятия и извинения. Паша воспринимает этот сверхэмоциональный, почти «достоевский» монолог как и подлинный<sup>19</sup>, и театральный<sup>20</sup> одновременно.

Просьбы людей, убежденных в своей правоте и «праве», звучат парадоксом и тогда, когда эта правота верифицирована для них их либеральными и гуманными убеждениями. Так изъясняется в повести «Три года» эмансипированная Полина Рассудина, бывшая любовница Лаптева: «Вы проведете сегодня вечер со мной. (...) Мы отсюда поедем вместе чай пить. Слышите? Я этого требую. Вы мне многим обязаны и не имеете нравственного права отказать мне в этом пустяке» (9, 41). Понятия о личных правах и обязанностях для нее неотличимы от понятий об общественных: столь же императивно звучат слова Рассудиной, когда она обращается к богатому Лаптеву с просьбой о благотворительном пожертвовании (внести плату за отчисленных студентов): «Ваше богатство налагает на вас обязанность поехать сейчас же в университет и заплатить за них» (9, 73). Нарушение правил речевого жанра раскрывает целую либеральную «социологию» Рассудиной: представле-

<sup>19</sup> «Паша вообразила маленьких детей, которые стоят на улице и плачут от голода, и сама зарыдала» (5, 213).

<sup>20</sup> Ср.: «(Э)та бледная, красивая барыня, которая выражается благородно, как в театре» (5, 214).

ние об обменном характере нравственных ценностей, о легитимации несправедливого богатства при помощи благотворительности, об общении как непрерывном наложении обязанностей и реализации прав и т. д.

Но главная закономерность при изображении просьбы у Чехова, сближающая ее со спором и проповедью, — это не формальные нарушения правил речевого жанра, а отсутствие результата. Просьба у Чехова, как правило, *не осуществляется*: она либо не высказывается вовсе, либо не приносит просителю желаемого.

Наиболее яркий из вариантов неудачи речевого воздействия — это случай, когда *просьба остается только намерением*. Так происходит в рассказе «Знакомый мужчина»: проститутка Ванда так и не решается попросить денег у зубного врача Финкеля. То, что казалось простым и легким в прошлом, в ее теперешних обстоятельствах становится невозможным по причинам, неясным самой героине. К этому варианту близки и случаи несостоявшегося брачного предложения (Подгорин — «У знакомых», Лопахин — «Вишневым сад»). При всем различии ситуаций, они сходны в том, что автор оставляет читателю целый ряд возможных интерпретаций пассивности героя, ни одна из которых не может быть строго доказана.

Если просьба и высказана, то ее выполнение может быть *отложено* на неопределенный срок: герои не получают определенного ответа (просьба спасти имение — «У знакомых») или получают обещание, которое будет потом нарушено («Житейская мелочь»).

Трагикомичность может придавать чеховским текстам и парадоксальное нарушение естественной «грамматики» жанра просьбы, о которой мы писали в начале: за просьбой должно следовать ее выполнение или отказ. Но вот в рассказе «Неосторожность» человек, случайно отравившийся (или думающий, что он отравился) керосином, который он выпил вместо водки, просит о помощи. В ответ он слышит поток абсурдных упреков — как он смел пить керосин, который нынче так дорог, и т. д.

Мотив *неисполненной просьбы* — отказа или неопределенного ответа — становится матрицей, сюжетообразующим ядром для целого ряда рассказов: от «Мести» (1882) до «У знакомых» (1898). В них, как мы еще увидим, можно встретить самых разнообразных героев, что доказывает: безрезультатность не зависит от статуса просителя и отношений между ним и возможным бенефактором, действует некий универсальный и труднообъяснимый закон. Герои могут быть равными, друзьями и соседями, или находиться в отношениях подчинения, быть чужими друг другу или близкими родственниками — результат оказывается один.



Помимо явно не выполненных просьб, чеховские тексты полны случаями *имитации выполнения* — результата, который не предполагает нормальная коммуникация и описанные выше жанровые характеристики просьбы. Тема ранней сценки «Сельские эскулапы» — прием больных некомпетентными фельдшерами. Рассказ фактически рисует целый ряд просьб, каждая из которых получает чисто формальное удовлетворение<sup>21</sup>: растираться нашатырным спиртом при катаре желудка и т. п. Дело осложняется здесь еще и тем, что крестьяне не могут сформулировать просьбу (например, пациент говорит, что «болит сердце», и показывает под ложечку), а фельдшер не способен осуществить необходимое дополнение просьбы и установить диагноз. Как коммуникативный акт такое лечение представляет собой вариант диалога глухих, в котором устранены основные составляющие коммуникации, однако внешне он сохраняет видимость успешного действия. Еще более радикальный вариант — это рассказ «Скорая помощь», в котором добротные помощники «откачивают» захлебнувшегося в воде человека, доводя его до смерти. В данном случае перед нами значимое отсутствие просьбы: «помощь» осуществляется так интенсивно, что герой лишен возможности даже попросить не делать этого.

Медицинская тема у Чехова имеет, помимо всех прочих аспектов, еще и коммуникативное измерение: всякое обращение к врачу — это просьба о помощи. В чеховских текстах эта просьба вольно или невольно не удовлетворяется. Бесчисленных чеховских докторов, как кажется, не объединяет ничто, кроме профессии: они могут быть равнодушными (Чебутыкин — «Три сестры»), идейными (Львов — «Иванов»), равнодушными и идейными одновременно (Рагин — «Палата № 6»); спокойными (Дорн — «Чайка») и нервными (Овчинников — «Неприятность»), альтруистами (Соболь — «Жена») и эгоистами (Белавин — «Три года»), добрыми (Самойленко — «Дуэль») и злыми (Устимович — «Дуэль») и т. д. Однако, присмотревшись, можно заметить у них одну общую черту: в большинстве случаев чеховские доктора не лечат. Причины могут быть самыми разными: нежелание самого врача<sup>22</sup>, отсутствие больных<sup>23</sup>, переутомление<sup>24</sup> или болезнь врача<sup>25</sup>; неквалифициро-

<sup>21</sup> Хотя встречается и прямой отказ в помощи по формальным соображениям: «Хапловских не лечим!» (1, 197).

<sup>22</sup> Рагин — «Палата № 6», Чебутыкин — «Три сестры», Дорн — «Чайка».

<sup>23</sup> Самойленко — «Дуэль».

<sup>24</sup> Овчинников — «Неприятность».

<sup>25</sup> Николай Степанович — «Скучная история».

ванное лечение, в том числе «народными» средствами<sup>26</sup>; ситуация, когда из-за обилия больных лечение становится неэффективным<sup>27</sup>, или ситуация, когда лечить уже поздно<sup>28</sup>. Объединяет эти ситуации только результат: в чеховских текстах практически нет случаев, когда доктор сумел бы помочь больному, но есть множество случаев, когда он не захотел или не смог помочь. Разумеется, у Чехова есть героические земские врачи, как Астров («Дядя Ваня») или Овчинников («Неприятность»). Но Чехов всегда настойчиво подчеркивает, что они замучены, перегружены работой, лишены лекарств, трезвых и знающих помощников, и т. д. Есть закономерность: почти везде, где речь идет о таком враче, изображается или упоминается смерть больного («Беглец», «Беда», «Дядя Ваня» и др.), то есть медицина оказывается бессильной, помощь не приходит<sup>29</sup>. Очевидна социальная обусловленность этого мотива — менее очевидна его обусловленность парадоксальными закономерностями чеховского мира, которые открываются при сопоставлении этих фрагментов с мотивом неисполненной просьбы.

Доктора, за редкими исключениями, изображаются сочувственно. Совершенно иным по тональности, но абсолютно тождественным по результатам оказывается у Чехова изображение людей другой профессии, чья задача — помогать людям: адвокатов. Тональность здесь осуждающая: адвокат — это бессовестный краснобай и паразит: «Без паразитов... нельзя... Ты у меня поверенный... шесть тысяч в год берешь, а... а за что?», — говорит фабрикант Фролов своему адвокату Альмеру («Пьяные»; 6, 63). Точно так же относится к «юрисконсульту» Лысевичу героиня поздней повести: «Анна Акимовна знала, что на заводе ему нечего делать, но отказать ему не могла: не хватало мужества, да и привыкла к нему» («Бабье царство»; 8, 279). В чеховских художественных текстах

<sup>26</sup> «Сельские эскулапы», «Симулянты», «Скука жизни» и др. Тема самолечения и лечения «любителями» вливается в магистральные чеховские темы псевдопросвещения и предрассудков.

<sup>27</sup> «Оказать серьезную помощь 40 приходящим больным от утра до обеда нет физической возможности, значит, поневоле выходит один обман. Принято в отчетном году 12 000 приходящих больных, значит, попросту рассуждая, обмануто 12 000 человек», — по-толстовски остраивает эту ситуацию Рагин в «Палате № 6» (8, 91).

<sup>28</sup> «Беда», «Доктор», «Спать хочется», «Попрыгунья», «Скрипка Ротшильда», «Архиерей» и др.

<sup>29</sup> Ср. также наблюдение П. Н. Долженкова: «(К)огда Чехов изображает деградировавшего героя, это часто врач — вспомним Рагина, Ионыча, Чебутыкина» (*Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М., 1998. С. 132*).

более 100 упоминаний адвокатов, но нельзя найти ни одного случая, когда адвокат оказал бы справедливую и эффективную защиту подсудимому. Несмотря на все «архитектонические» различия, дисфункциональность просьбы о помощи здесь столь же очевидна, как в описанной выше «врачебной» парадигме.

В большинстве приведенных примеров причиной неудачи не служит злая воля, нежелание человека помочь другому: осуществлению просьбы с неумолимостью рока препятствуют жизненные обстоятельства. Эта фатальная оставленность чеховских героев наиболее ясно видна на примере самой простой просьбы: дать денег. В ранней шутке «Новейший письмовник» читаем: «Письмо с просьбой дать в долг. Отвечать следует так: „Не могу“» (3, 126). Изображения скупости у Чехова не только традиционно карикатурны<sup>30</sup>, но во многих случаях углубляются до парадокса тем, что скупость проявляется в нежелании помочь самым близким людям: дедушка — внучке («В приюте для неизлечимо больных и престарелых»), отец — сыну («Тяжелые люди»), сын — матери и брату («На мельнице»), мать — сыну («Чайка»). В подобных случаях раздражение вызывает уже сам факт просьбы. Но гораздо более «чеховским», чем скупость, представляется случай, когда у человека есть искреннее желание помочь другим, но по каким-то странным причинам это желание не осуществляется. Так, в «Бабьем царстве» фабрикантша Анна Акимовна решает осчастливить бедного чиновника Чаликова: дать крупную сумму, которая позволит жить безбедно его многочисленному семейству. Выполнение решения встречает совершенно неожиданное препятствие. Дать денег тому, кто просит письменно, оформляя просьбу в соответствии с законами речевого жанра, кажется легко и просто. Но встретив самого просителя, героиня меняет свое решение из-за чувства отвращения: беды Чаликова — настоящие, но сам он в жизни слишком фальшив. Как и для многих других чеховских героев, для него невозможно слово вне риторических штампов, что на фоне его действительно бедственного положения производит отталкивающее впечатление. В данном случае риторика, которая по законам жанра просьбы должна помогать просителю, парадоксальным образом оборачивается против него. В конце концов деньги достаются тому, кто их не заслужил и / или не просил (адвокату Лысевичу и генералу Крылину). Благотворительность у Чехова обычно фальшива (ср. рассказ «Княгиня») или же неэффективна. Наиболее яркий пример последнего — Раневская, отдающая золотой

<sup>30</sup> Ср., например, Зинаиду Савишну в «Иванове».

пьяному прохожему, когда «дома людям есть нечего» (13, 226). В поступке Раневской есть и другой парадокс: она берет деньги у других без отдачи (у Лопахина, у ярославской бабушки) и за чужой счет благотворительствует. Такого поворота темы, кажется, не было нигде в либеральной литературе, несмотря на распространенность в ней мотива фальшивой благотворительности.

Эффективна у Чехова, по всей видимости, только «разумная» благотворительность, о которой говорит доктор Соболев в повести «Жена»:

Отношения наши должны быть деловые, основанные на расчете, знании и справедливости. Мой Васька всю свою жизнь был у меня работником; у него не уродило, он голоден и болен. Если я даю ему теперь по 15 коп. в день, то этим я хочу вернуть его в прежнее положение работника, то есть охраняю прежде всего свои интересы, а между тем эти 15 коп. я почему-то называю помощью, пособием, добрым делом. (...) Логика в нашей жизни нет, вот что! Логика! (7, 497).

Именно эти слова убеждают Асорина заняться помощью бедным вплоть до раздачи всего имущества. Парадоксальным образом «логика» ведет к выполнению христианского императива.

Но казус, произошедший с инженером Асоринным, — это единственный случай. В большинстве же чеховских текстов «дар» остается у его владельца, за просьбой о подаении следует отказ. *Мотивы отказов* могут быть разными в разных рассказах: эмоциональными, рациональными или смешанными, однако почти каждый раз у Чехова есть некий парадокс, странность, которая хорошо видна, если эксплицировать причины отказа — что не всегда делают сами герои. Тогда оказывается, что мотивы их поведения таковы, что в разумном мире эти же мотивы должны были привести к противоположному результату — исполнению просьбы. Так, в рассказе «Нищий» дать милостыню бедняку не позволяют высокие моральные принципы, в рассказе «Казак» поделиться пасхальным куличом мешают религиозные убеждения. Гуманистическая или христианская идеология вопреки всякой логике мешает выполнить императив «просящему у тебя дай».

Но мешает не только идеология, а и простейшие, общечеловеческие жизненные обстоятельства. В «Кошмаре» ситуация совсем проста: когда Куннин решает помочь обездолженным, он обнаруживает, что у него сейчас нет денег. Так же не оказывается денег у отца Шамохина, разоренного Ариадной, у Самойленко, когда он хочет одолжить их Лаевскому («Дуэль»). В «Архиерее» преосвя-

щенный Петр обещает помочь семье покойного брата, но умирает, не успев этого сделать. На пути благого намерения (в отличие от дурного) у Чехова всегда возникает «объективное» препятствие. Это касается не только денег, но и любой просьбы о помощи. Наиболее часто цитируемая в работах о Чехове просьба — просьба Кати к Николаю Степановичу («Скучная история») подсказать, что делать, как жить? — звучит как раз в тот момент, когда профессор уверился в своем жизненном банкротстве<sup>31</sup>. Вся повесть «Скучная история» заполнена просьбами о помощи, на которые герои не отвечают друг другу. Просьба всегда звучит для них *не вовремя*, и в этом смысле она может быть сопоставлена с неуместным просветительством или проповедью, о которых мы писали в предыдущих главах.

Разнообразие причин отказов и в то же время некую странность, недосказанность их мотивировок можно особенно ясно увидеть на примере одного из самых загадочных чеховских произведений — драмы «Иванов». Остановимся на ней подробнее. Все исследователи отмечали центристремительный характер построения этой пьесы. Эффект центрированности создается не в последнюю очередь тем, что один из доминантных речевых жанров здесь — это просьба, причем большинство просьб обращено именно к главному герою. Просьбы обусловлены либо стечением обстоятельств, объективной необходимостью, как ее понимают герои (и в таком случае персонажи становятся как бы «проводниками» воздействия самой действительности на Иванова), либо субъективными желаниями (однако и в этом случае ими чаще руководит стремление помочь Иванову, чем эгоистические интересы). Эти два вида просьб, из всех возможных, по-видимому, должны быть наиболее оправданны в глазах героя и потому должны реже других встречать отказ. Однако в пьесе отказы следуют один за другим с фатальной неизменностью. Мотивировки отказов вступают в определенную корреляцию со степенью субъективности самих просьб. Просьбы совершенно объективные (заплатить рабочим) получают столь же объективный отказ (нет денег). Просьбы личные (Шабельский просит взять его к Лебедевым, так как дома скучно) наталкиваются на отказ почти не мотивированный («А тебе зачем туда ехать?»; 12, 18). Отсутствие явно выраженной мотивировки — главная странность отказов Иванова; он часто рационализирует

<sup>31</sup> Аналогичная просьба — научить, как жить — в рассказе «Володя большой и Володя маленький» адресуется героиней человеку, который видит в ней только любовницу. Она получает в ответ: «Тарабумбия» (8, 223).

подлинные причины своих поступков. Так, отказываясь ехать в Крым с больной женой, Иванов перебирает несколько причин: отсутствие денег, отказ самой Анны Петровны, «не дадут отпуска» (12, 12), — но не высказывает самой главной: своего нежелания. А это нежелание, как потом выясняется, связано с его болевой точкой: он разлюбил жену, а почему — сам не понимает. Глубинная причина, последнее звено в цепи оказывается скрыто от героя — об этом неоднократно говорит он сам и это чувствуют окружающие. Тяжесть ситуации обусловлена не только невозможностью что-то изменить, но и тем, что конечные причины этого вытеснены и не поддаются анализу.

Другая (оборотная) сторона центростремительного построения пьесы заключается в том, что все герои по тем или иным причинам оказываются несамостоятельны<sup>32</sup>: для них возможность действия зависит от Иванова и потому остается нереализованной. Иванов блокирует активность персонажей, не дает им действовать в соответствии со своими желаниями<sup>33</sup>. Центральный герой в этой пьесе предстает как своеобразная аллегория общего чеховского закона невозможности исполнения желания.

Попытки героев все-таки исполнить свое желание, невзирая на отказы Иванова, приводят к иному варианту безуспешного итога — катастрофе. Так, Анна Петровна, решив поехать к Лебедевым вопреки воле Иванова, застаёт мужа во время любовного объяснения с Сашей, что приводит к окончательному расстройству семейных отношений и обострению болезни. Самостоятельное решение Саши приехать к Иванову (третий акт) влечет за собой тяжелую семейную сцену Иванова и Анны Петровны и служит окончательным доказательством «подлости» героя в глазах окружающих. Доктор Львов, оставив попытки воздействовать на Иванова убеждениями (то есть действовать «через Иванова») оскорбляет его, что оказывается последним в ряду обстоятельств, приведших к самоубийству. Таким образом, конфликтная ситуация невозможности действия, в которую поставлены герои, окружающие Иванова, представляется неразрешимой: попытки ее как-то изменить либо встречают пассивное сопротивление главного героя и оста-

<sup>32</sup> В пьесе исключается возможность чьей бы то ни было власти над Ивановым: зритель забывает, что безвольный Лебедев — председатель земской управы, то есть прямой начальник Иванова.

<sup>33</sup> Этого еще не было в первом драматическом опыте Чехова — (Безотцовщине). Там, наоборот, центральный герой провоцировал всех остальных на поступок, в результате чего выявлялись особенности их мышления.

ются безрезультатными, либо, при действиях «в обход» его, становятся деструктивными.

Подводя сравнительно недавно итог столетней истории интерпретаций «Иванова», В. Б. Катаев заметил, что «до сих пор нет единого мнения даже о том, какие события происходят в пьесе, о чем она»<sup>34</sup>. С точки зрения нашего подхода главное событие можно определить так: осознание Ивановым ситуации безвыборности. Главный герой понимает, что попал в «мир без альтернативы», где невозможен поступок, который удовлетворит желание другого. Через Иванова чеховский мир как бы осознает самого себя. Большинство отказов Иванова окружающим связано либо с осознанием невозможности вернуться к прошлому (отказы Анне Петровне — «кувыркаться на сене», оставаться дома, «как прежде», и т. д.), либо с осознанием невозможности «новой жизни» (отказ от свадьбы)<sup>35</sup>. Полная ясность в понимании своего положения приходит к герою не сразу. Все, что он делает до определенного момента, — не выбор, а попытка сохранить ситуацию в неизменности. Так, поездки к Лебедевым он объясняет Анне Петровне так: «Когда меня мучает тоска, я... я начинаю тебя не любить. Я и от себя бегу в это время. Одним словом, мне нужно уезжать из дому» (12, 19). То есть действие совершается не для того, чтобы изменить положение вещей (создать новое), а чтобы не было хуже (сохранить то, что есть). Время в такой ситуации полностью застывает, причем герой еще и прикладывает усилия к этому, понимая, что за выбором, поступком последует катастрофа. Однако и существующее состояние оценивается Ивановым как процесс необратимой деградации: многократно повторяются жалобы на то, что он катится по наклонной плоскости. Роман с Сашей — момент выбора, тот шаг, который губит сперва Анну Петровну, а потом и самого Иванова — с самого начала осознается героем как нежелательный:

С а ш а. (...) Одна только любовь может обновить вас.

И в а н о в. Ну вот еще, Шурочка! Недостает, чтобы я, старый мокрый петух, затянул новый роман. Храни меня Бог от такого несчастья! (12, 37)

И положение Саше он считает безнадежным, рисуя ей мало-реальную «литературную» перспективу: «Одна только надежда, что какой-нибудь проезжий поручик или студент украдет вас и увезет...» (12, 38). Но Иванов непоследователен в своем осозна-

<sup>34</sup> Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 122.

<sup>35</sup> Последний мотив был уже в «Безотцовщине».

нии безнадежности и в своих действиях. В ударном месте традиционного мелодраматического сюжета — моменте крушении семьи, уходе «безумца» — в «Иванове» повторяется ситуация (Безотцовщины): под влиянием Сашиных признаний герой готов поверить в «новую жизнь» — чтобы тут же разочароваться. Но, в отличие от Платонова, Иванов осознает это: «Сашу, девочку, трогают мои несчастья. Она мне, почти старику, объясняется в любви, а я пьянею, забываю про все на свете, обвороженный, как музыкой, и кричу: „Новая жизнь! Счастье!“ А на другой день верю в эту жизнь и счастье так же мало, как в домового...» (12, 53). Колебания Иванова подобны затухающему маятнику, замирающему в конце концов в точке устойчивого равновесия, полного самоотрицания.

«Иванов» — пьеса, написанная во время так называемого кризиса Чехова 1888—1890 гг., и потому ситуация безнадежности и безвыборности здесь наиболее рельефна. Однако наши наблюдения над общими закономерностями речевых жанров у Чехова позволяют утверждать, что мотив зависимости человека от другого и фатально не исполняющихся желаний (в том числе отказов в просьбе), концентрированно представленный в «Иванове», характерен для чеховского творчества в целом.

Еще один частный лейтмотив в рамках мотива «отказа просящему» состоит в том, что настоятельная и важная *просьба встречает другую*, противонаправленную первой и с точно такой же основательностью мотивированную. В комической форме эта ситуация представлена, например, в юмореске «Один из многих». Герой, замученный бесконечными просьбами знакомых доставить ту или иную вещь на дачу, просит у приятеля револьвер, чтобы застрелиться. Разговор заканчивается встречной просьбой приятеля: отвезти на дачу швейную машинку (6, 235). Пока это водевильный прием, но та же структура повторится во множестве драматических и даже трагических ситуаций. Абогин («Враги») умоляет Кирилова выполнить долг врача, поехать к его заболевшей жене. Но Кирилов, у которого только что умер сын, просит оставить его в покое. У Елены Андреевны («Леший» и «Дядя Ваня») впервые за долгое время возникает желание поиграть на рояле. Она просит разрешения у мужа, но получает отказ, то есть встречную просьбу — не беспокоить больного. Лаевский («Дуэль») просит в долг у Самойленко. Самойленко, подговоренный фон Кореном, дает деньги, но с условиями — то есть встречной просьбой — которые крайне неприятны Лаевскому.



Последний случай очень характерен: просьба всегда *неприятна* тому, кого просят, — и это, пожалуй, самая строгая закономерность у Чехова, которая может порождать сюжетное движение. Примеры можно найти в самых разных рассказах, как ранних, так и поздних. В «Попрыгунье» Дымов приезжает на дачу уставший и голодный, мечтая об обеде и отдыхе, но тут же вынужден ехать обратно в город по просьбе жены за ее платьем. В рассказе «Беззащитное существо» (и в водевиле «Юбилей») настырная просительница получает деньги, на которые не имеет никакого права, доводя своих благодетелей до эмоционального срыва. В рассказе «Дамы» директор гимназии поддается просьбам знакомых и соглашается оказать протекцию пустозвону, идя против собственной воли и отказывая тому, кому он сочувствует. Заметим, что последний рассказ представляет собой парадокс с точки зрения обычного соотношения актантов действия в просьбе: бенефактор и получатель оказываются одинаково бессильны. Ценность, «дар» принадлежит не тому, кто номинально ей владеет.

Все эти совершенно разные случаи — редчайшие у Чехова *исполненные просьбы*. И похоже, что единственным повторяющимся — необходимым, хотя и не достаточным — условием выполнения просьбы становится именно то, что ее выполнение неприятно, противно тому, кого просят. Фактически это означает, что выполнение одной просьбы равно невыполнению другой — явно высказанной («Дамы») или подразумеваемой. Исполненная просьба не до конца успешна.

Возможен также вариант успешной просьбы, если она неприятна тому, *о ком* просят. Например: мать просит третье лицо (соседа — «Случай с классиком», директора гимназии — «Накануне поста», брата — «О драме») высечь ее сына. Еще один вариант — просьба удовлетворяется в том случае, если герой просит о неприятном для себя, не понимая последствий. В рассказе «Гриша» трехлетний ребенок просит у взрослых водки, — эта просьба тут же исполняется. Заведомо невыполнимая просьба может быть использована как средство достижения другой цели: в рассказе «Гость» наиболее неприятная для водевильных героев просьба — дать денег в долг — оказывается только средством, чтобы выжить из дома засидевшегося гостя.

Просьба, как мы уже писали, — это аллегория (а часто и прямое выражение) желания. *Желания чеховских героев противонаправлены* — вот смысл, который стоит за парадоксами отдельного речевого жанра. Чеховский мир не так случаен, как кажется, если из всех возможных вариантов совпадений, частичных совпадений и

несовпадений человеческих желаний автор упорно выбирает только несовпадения.

Абсолютно успешные выполненные просьбы, исполненные желания — большая редкость у Чехова. Пожалуй, можно привести пример только одного рассказа, в котором просьбы героя систематически удовлетворяются, — но этот случай оказывается и самым парадоксальным. Мы имеем в виду рассказ «Пари». Здесь герой добровольно подвергает себя одиночному заключению и, согласно договору, получает все, что пожелает, но только при одном условии. Условие это следующее:

С внешним миром, по условию, он мог сноситься не иначе, как *молча*, через маленькое окно, нарочно устроенное для этого. Всё, что нужно, книги, ноты, вино и прочее, он мог получать по записке в каком угодно количестве, но только через окно (7, 230—231).

Герою также разрешается писать письма — но не получать ответа. Таким образом, человек, все просьбы которого исполняются, исключен из коммуникации. Точнее говоря, трудно даже решить, можно ли назвать коммуникацией ситуацию, когда герой может высказываться, обращаться к миру, но не получает никакого словесного ответа, кроме исполнения просьб. Просьба здесь полностью изолирована из континуума речевых жанров, в котором существует человек, а желание — из других универсалий существования. В результате, как показывает Чехов, постоянно удовлетворяемые желания субъекта (и, соответственно, просьбы) постепенно сходят на нет. В финале окончательного варианта рассказа перед нами герой, который не хочет вообще ничего<sup>36</sup>. Исполнение всех желаний приводит к утрате желаний.

Объект желания ускользает от человека: в чеховских текстах постоянно повторяется архетипическая, восходящая к анекдотической сказке<sup>37</sup> ситуация, когда *человек просит одно, а получает другое*. В раннем рассказе «Устрицы» ребенок хочет попробовать сказочное блюдо, а получает склизкую гадость. Таким же «не тем» оказываются любые объекты желаний: богатство («Сапожник и нечистая сила»), возлюбленная («Ариадна», «Супруга», «Три года», «Дуэль» и мн. др.), родной дом («В родном углу»), граница («Ариадна»), возвращение в прошлое («У знакомых»), практически все-

<sup>36</sup> Некоторое сходство с этим героем очевидно у Иванова. Заметим, что вторая версия пьесы была написана одновременно с «Пари».

<sup>37</sup> См.: Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 19—20.

гда — брак и т. д. В «Дуэли» Надежда Федоровна, потрясенная смертью мужа, умоляет Лаевского о сочувствии — в ответ Лаевский тайком убегает от нее через окно (7, 395). Очень похожая сцена повторяется в «Рассказе неизвестного человека» с участием Орлова и Зинаиды Федоровны (8, 180). То же происходит с желаниями героя стать или не стать кем-то: Сорин хотел стать писателем, а не действительным статским советником — и стал последним, «это вышло само собою» («Чайка»; 13, 49); Ольга в «Трех сестрах» хочет выйти замуж, а вовсе не стать начальницей гимназии («Это мне не по силам»; 13, 159) — и становится начальницей. Если тема неадекватности человека его судьбе действительно является, как считал Бахтин, главной романной темой, то судьбы этих и многих других чеховских героев еще раз говорят о «романизации» драмы.

Просьба — только явное выражение непосредственного желания, а чеховский человек *желаемого не получает никогда*, зато очень часто получает прямо противоположное.

Наконец, самый парадоксальный с точки зрения теории коммуникации вид просьбы у Чехова — это просьба, которую абсолютно невозможно выполнить, *невозможная просьба*<sup>38</sup>. В «Истории одного торгового предприятия» в книжную лавку каждый день врывается покупательница, требующая: «Дай на две копейки ук-сусу!» (8, 37). Это просто квипрокво, комическое обращение не по адресу: «Дверью ошиблись, сударыня», — отвечает хозяин. Но мы уже писали, что смешные квипрокво перерастают у Чехова в драматические познавательные заблуждения. В «Темноте» тот же мотив обращения не по адресу оказывается сложнее и серьезнее: крестьянин просит отпустить брата, посаженного в тюрьму. Свою просьбу он адресует доктору, мировому, становому, следователю, непременно члену по крестьянским делам — то есть совершенно не тем людям, которые могли бы ему помочь. Герой не знает и не может знать адреса для апелляции и кассации. В написанной почти следом за «Темнотой» противоположной по тональности юмореске «Беззащитное существо» звучит та же тема. Здесь просьба предстает уже дважды безосновательной — во-первых, она обращена не по адресу, а во-вторых, оказывается, что такого адреса попросту нет и не может быть: даже в учреждении, где служил

<sup>38</sup> В следующем литературном поколении — у символистов — желание невозможного станет едва ли не главным лейтмотивом (ср. знаменитую строку из «Песни» З. Гиппиус (1895) — «Мне нужно то, чего нет на свете»). Мы увидим, насколько иначе, трезво-прозаически, толкует эту тему Чехов.

Щукин, возвращать деньги никто не обязан, потому что он просто вернул долг в кассу взаимопомощи.

В юмористических рассказах мотив ложной просьбы малозаметен в ряду других комических ошибок, но в свете сказанного нами ранее об интересе Чехова к «познавательным» квипрокво<sup>39</sup>, референциальным иллюзиям, когда герой видит только то, что хочет видеть, этот мотив приобретает более серьезное звучание. А с другой стороны, для человека, которого просят о невозможном, такая просьба — это пустой знак. Обе указанные нами во второй главе закономерности действуют и в отношении просьбы.

В поздних текстах мотив невозможной просьбы усложняется и получает идеологическую или этическую нагрузку. Так, в «Иванове» Львов обращается к Иванову с просьбой «не торопиться» в ухаживании за Сашей — то есть не гнаться за ее приданым — и подождать смерти жены (12, 54). В то же время зрители понимают, что Иванов вовсе не охотится за богатством Саши и не добивается скорой смерти жены, это всего лишь интерпретация его поступков, которая существует только в сознании Львова и персонажей «бытового фона». Просьба основана на ложных предпосылках и потому в принципе не может быть выполнена. Заметим, что и в этом случае сохраняется закон неприятной просьбы: постоянные разговоры с «глухим» доктором доводят Иванова до отчаяния<sup>40</sup>. В рассказе «Хористка» жена героя обращается к его любовнице-хористке с просьбой вернуть ценные подарки, которые делал муж. Муж не делал никаких подарков, референт просьбы не существует. Но настойчивые просьбы, мольбы, переходящие в требования, сопровождаемые (вопреки всем правилам речевого жанра) оскорблениями, вынуждают хористку отдать свои собственные вещи. С юридически невозможной просьбой — спасти заложенное и обреченное на продажу с аукциона имущество — обращаются к приятелю-адвокату герои рассказа «У знакомых».

Иногда чеховский сюжет строится так, что за уже удовлетворенной просьбой сразу следует другая, «невозможная». Так, в повести «Три года» вторая жена Панаурова обращается к Лаптеву с просьбой о денежной помощи. Как только эта просьба выполняется, за ней

---

<sup>39</sup> Заметим, что обреченная просьба — всегда вариант квипрокво: А принял Б за человека, который может выполнить просьбу, но Б таким не является.

<sup>40</sup> Но и сам Иванов обращается с совершенно невозможной просьбой к своей невесте, Саше, за час до свадьбы: «Если ты меня любишь, то помоги мне. Сию же минуту, немедля откажись от меня!» (12, 72).

следует другая — помочь вернуть ушедшего от героини мужа. С этим драматическим эпизодом прямо рифмуется комическая ситуация рассказа «Беззащитное существо» и водевиля «Юбилей», где представлен «каскад» невозможных просьб: как только Щукина-Мерчуткина получает деньги, она просит банкира: «Ваше превосходительство, а нельзя ли моему мужу опять поступить на место?» (6, 91).

Еще один вариант невозможной просьбы — обращение к фантому, призраку. В рассказе «Гусев» герой просит племянницу, которую видит в полусне-полубреду: «(П)оди-кась дядьке служивому напиться принеси» (7, 331). В «Черном монахе» этот мотив разворачивается в диалоги с призраком, который выполняет желание Коврина: легитимизирует его собственные мысли. И Мерчуткина, и Львов, и Коврин — при всех различиях этих героев и архитектоники текстов, в которые они включены, — воспринимают мир по принципу: «Существует то, что я хочу». Желание доминирует над реальностью и подменяет референт знака — в полном соответствии с тем принципом, о котором мы говорили во второй главе.

Обреченность просьбы может быть ясна герою или скрыта от него — это меняет только эмоциональный ореол повествования, но не результат. С заведомо невыполнимыми просьбами обращаются друг к другу герои «Егеря», «Доктора», рассказа «Осенью» и пьесы «На большой дороге», «Убийства», «Рассказа неизвестного человека», «Мужиков», «У знакомых», «Вишневого сада» и многих других текстов, причем ситуация просьбы часто рисуется Чеховым как повторная, возникающая не в первый раз.

Приведенные выше примеры невозможных просьб касаются адресата, бенефактора. Но возможен и случай, когда при правильном адресате ложен или неопределен сам *предмет* просьбы. Так, в «Драме на охоте» читаем: «Сумасшедший отец в вечер убийства, как показала потом прислуга, сидел у себя в лесном домике и весь вечер сочинял письмо к исправнику, прося его обуздать мнимых воров» (3, 384).

Молитвы чеховских героев в «Мужиках» или «Нахлебниках», о которых мы писали ранее, — это просьбы, адресованные к Богу, но не имеющие никакого содержания<sup>41</sup>. Фактически такие просьбы смыкаются с невысказанными. В них чеховская коммуникация

<sup>41</sup> Впрочем, надо заметить, что молитву бабки в «Мужиках» («Казанской Божьей Матери, Смоленской Божьей Матери, Гроеручицы Божьей Матери...» (9, 306)) трудно отнести к определенному жанру. Как мы помним, существует три жанровых разновидности молитвы: прошение, славословие и благодарение. Однако молитва бабки не содержит предикатов, и потому нельзя определить, к какой разновидности жанра она относится (а значит, и определить илокутивную силу высказывания).

предстает в наиболее парадоксальном виде: бесконечно отсроченный адресат и повторяющееся сообщение, лишенное смысла. «Успешность» здесь принципиально невозможна уже потому, что формально оставаясь молитвой, речь героев ни о чем не просит. В то же время предел бессмыслицы оказывается наиболее близок к полноте смысла: абсурдные молитвы вкладываются в уста наиболее обездоленных героев.

Заметим, что все перечисленные случаи объединяет то, что бессмысленная, невозможная просьба навязчиво повторяется<sup>42</sup>. В сущности, к этой повторяемости и сводится в данном случае коммуникация: все элементы цепи оказываются разомкнуты. Формально оставаясь просьбой, требованием или молитвой, они представляют собой только изолированное от мира, никогда не реализуемое желание.

Мы начали этот раздел с констатации того факта, что Чехов при всей своей любви к свободе изображал почти исключительно человека зависимого. В этом, казалось бы, нет ничего странного: достаточно вспомнить, что он сознательно ставил своей задачей (по крайней мере, в определенный период творчества) «правдиво нарисовать жизнь и к стати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы» (П 3, 186). Но анализ речевого жанра просьбы вызывает сомнения в том, что чеховский текст — апофатическое утверждение нормы: в мире, где постоянно действует закон безрезультатности просьбы, невыполнимости желания, трудно говорить об ином, «нормальном» мире. Ничто не говорит о том, что за пределами изображенного мира есть другой, в котором человеческие желания могут быть исполнены. Только лирический отсвет, падающий на поздние рассказы, выражает слабую надежду в слове повествователя, пронизанном словом героя:

Но казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью («В ограде»; 10, 165—166).

Но эти надежды никогда не осуществляются в рамках изображенного мира. Закон «хотел одного, а получил противоположное» действует в отношении героев поздних рассказов с той же неизмен-

<sup>42</sup> В рассказе «Отец» представлен редкий случай, когда почти все просьбы несносного отца выполняются терпеливым и почтительным сыном. Однако именно здесь просьбы повторяются так назойливо, как нигде у Чехова.

ностью, что и в отношении персонажей ранних юморесок. Чеховские зависимые люди зависят не столько от доброй воли дающего, сколько от объективных обстоятельств, которые не в силах изменить ни они сами, ни те, кого они просят. Выполнение евангельского императива «просящему у тебя дай» оказывается невозможным даже при наличии доброй воли, потому что просящий не знает, чего он просит, или же просит невозможного, или же выражает желание, противоположное желанию бенефактора. Но и сами обладатели ценности отнюдь не счастливы в чеховском мире. Они сплошь и рядом уравниваются с зависящими от них людьми. Эта закономерность говорит уже о других отношениях — отношениях власти.

## 4.2. Приказ и власть

Приказ самым непосредственным образом выражает отношения власти, и поэтому особенности этого речевого жанра — то есть его актанты, обстоятельства и результативность, — повторяясь в разных текстах, образуют закономерности, весьма значимые для понимания скрытых двигателей действия. Судьба речевого жанра может говорить о специфическом авторском видении социума, о его отношении к иерархии, оценке крепости вертикальных связей, работы государственных, военных, юридических и неcodифицированных моральных и социальных механизмов. Невыполнение приказа может оцениваться как примета анархии, энтропии и беззакония или, напротив, как увеличение числа степеней свободы в становящемся социуме. Безуспешный приказ может оказаться обусловлен как слабостью власти, так и бунтом зависимых от нее людей и т. д.

Чеховское отношение к приказу и проблеме власти оказывается весьма специфично. Как все писатели пореформенной эпохи, Чехов постоянно обращается к проблеме власти, приказа, подчинения. При этом из всех вопросов, связанных с властью, его больше всего интересует проблема инертного сознания, которое и в изменившихся условиях не может избавиться от психологии необсуждаемого приказа по отношению к нижестоящим. В этом разделе мы рассмотрим основные отличительные черты чеховского подхода к социальной проблематике власти. Эти проблематика выходит далеко за рамки локального вопроса о трансформации речевого жанра приказа, но начнем мы именно с него.

Первая особенность состоит в том, что Чехов обнажает парадоксальные основания приказа как речевого жанра.

Разница между приказом и просьбой — не в оформлении высказывания, а в различных отношениях власти. Разумеется, любой приказ можно высказать вежливо, сохраняя уважение к личности адресата, но если человек обязан выполнить то, о чем его просят, то перед нами все-таки приказ. Каждый речевой жанр имеет свою концепцию *адресата*: по Бахтину, в структуре жанра заложено отношение говорящего к возможной реакции собеседника и предвосхищение ответа. В случае приказа такое предвосхищение сводится к нулю: независимо от того, что адресат думает по поводу данного приказа, он обязан ему подчиниться. Приказы не отдают, не будучи уверенными в их исполнении, в литературе это возможно только для характеристики героя, оторвавшегося от реальности<sup>43</sup>. В такой концепции адресата заложена потенциальная опасность автоматизации: приказы человека, уверенного в своей власти, становятся механическими, машиноподобными, отношение слушателя к слову говорящего не учитывается вовсе. Аналогом неисполненного приказания оказывается испорченная машина (тоже частотный чеховский мотив<sup>44</sup>). Как любая другая инерция мышления и поведения, механичность приказа не ускользает от внимания Чехова и становится текстообразующей матрицей для множества его рассказов. В ранней юмореске «Случаи *mania grandiosa*» персонажи представляют собой своего рода испорченные машины, зацикленные на императивных высказываниях вроде «Сборища воспрещены!» или «А посиди-ка, братец!» (2, 21). В рассказе «Много бумаги» дает сбой бюрократическая машина, не способная вовремя издать необходимый приказ. Аналогом испорченных машин, отдающих или исполняющих приказы, оказываются герои рассказов «Стража под стражей», «Унтер Пришибеев», «Мой разговор с почтмейстером», «Мой Домострой» и многие другие. Зрелый Чехов трактует ту же тему безличного, механического приказа вполне серьезно. Так, в «Рассказе неизвестного человека» он остраивает ситуацию «барин и лакей» тем, что ставит на лакейское место человека образованного, с обостренным самосознанием, и поручает ему роль рассказчика.

Другая важная пресуппозиция приказа как речевого жанра заключена в «авторитарной» концепции *адресанта*. В идеале отдающий приказ должен обладать общепризнанной, закрепленной за

<sup>43</sup> Ср., например, изображение сумасшествия у Гоголя и Гаршина.

<sup>44</sup> О мотиве испорченных машин у Чехова см.: Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров у А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 207—208.



коном властью (или, по крайней мере, харизматическим авторитетом). Даже единоличный приказ всегда подается как сверхличный, основанный на некоем молчаливо подразумеваемом высшем авторитете. В отличие от просьбы, приказ внутренне обоснован не личным желанием, а объективной необходимостью, вызванной стечением обстоятельств, представлением о хорошем или должном, или же другим приказом. В последнем случае возникает цепочка приказаний, потенциально бесконечная, которая замыкается только на безусловно принятом говорящим этическом императиве, который обычно окружают риторикой добра, справедливости и порядка. Всякая власть декларирует своей целью общее благо, и, соответственно, оформляет свои приказы как приказы ради других. Приказ для себя всегда воспринимается негативно, как злоупотребление властью. Для самообоснования власть нуждается в разграничении сфер личного и неличного, причем эти сферы должны ясно и недвусмысленно различаться, для чего и существуют системы социальных знаков, отличий, рангов и т. п. Эти знаки говорят прежде всего о том, что приказ отдается не от себя и не ради себя. Ср., например, в «Тарасе Бульбе» Гоголя:

— Слушайте ж теперь войскового приказа, дети! — сказал кошевой, выступил вперед и надел шапку, а все запорожцы, сколько их ни было, сняли свои шапки и остались с непокрытыми головами, утупив очи в землю, как бывало всегда между козаками, когда собирался что говорить старший<sup>45</sup>.

Интерес к инерции мышления приводит Чехова к тому, что он смешивает сферы подчинения и власти, индивидуального и социального, личного и неличного, показывает нестабильность границ между ними. Например, когда унтер Пришибеев разгоняет крестьян, он действует, с его точки зрения, не своевольно, а ради порядка, и с любой точки зрения — не ради личных интересов. Но в то же время закон и власть, на основании которых он действует, — не более, чем химеры. Основание приказа, этический императив, который в самом последнем счете его легитимирует, не абсолютен — Чехов лишает приказ того центра, на котором он покоится в сознании людей. Точно так же Беликов в позднем рассказе подавляет окружающих и добивается приказов об исключении учеников не ради личных выгод, а исходя из представления о должном. Но это ложное представление обусловлено личным качеством самого Беликова — съедающим его страхом. В обоих рассказах

<sup>45</sup> Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М., 1937. С. 120.

понятия героев о хорошем и плохом уже противоречат принятому большинством и сохраняются только в социальном воображении запоздалых «блюстителей».

Аналогичные парадоксы мы увидим во многих приводимых ниже примерах смещения однозначных властных отношений путем их симуляции, театрализации, смещения социального и антропологического и т. д. Все они так или иначе касаются парадоксов «императивного» мышления, хотя надо заметить, что тема отношений власти у Чехова выходит далеко за рамки парадоксов отдельного речевого жанра, и потому в данном разделе нам придется обратиться к психологической и социологической проблематике.

Другая особенность чеховского изображения отношений власти связана с перестановками в традиционном распределении властных ролей.

Давно замечено, что в ранних чеховских рассказах — особенно из так называемого «чиновничьего» цикла 1882—1884 гг. — представлены акценты, традиционные для произведений о «маленьком человеке». Расчеловечиванию подвергается фигура не начальника, а подчиненного. Значительное лицо часто выглядит гуманным<sup>46</sup>, просвещенным<sup>47</sup> и простым в обращении<sup>48</sup>. Напротив, маленькие люди предстают лишенными всех этих качеств и человеческих качеств вообще — кроликами, каменеющими под взглядом удава. Эту ситуацию можно трактовать как еще одну референциальную иллюзию: восприятие Чеховым власти в качестве уже не опасной, не хищной, а только кажущейся таковой тем, кто завяз в добровольном холопстве.

В «Острове Сахалине» есть такое наблюдение: «И теперь встречаются чиновники, которым ничего не стоит (...) приказать человеку, который не снял второпях шапки: «Пойди к смотрителю и скажи, чтобы он дал тебе тридцать розог» (14—15, 319). Даже на каторге, где осужденным вменяется в обязанность снимать шапки перед начальством, наказание за неподчинение — скорее исклю-

---

<sup>46</sup> Генерал в «Смерти чиновника» показан принимающим прошения от многочисленных просителей.

<sup>47</sup> В рассказе «Чтение» директор департамента заставляет своих «диких» чиновников читать художественную литературу. В юмореске «Дурак (рассказ холостяка)» генерал отстаивает право своего подчиненного жениться по своему выбору, невзирая на запреты родителей.

<sup>48</sup> Генерала в рассказе «Толстый и тонкий» тошнит от чиновничества старого школьного товарища.

чение, атавизм старых времен, чем правило. Тем не менее во всех эпизодах чеховских текстов, где встречаются господа и крестьяне — то есть люди свободные и люди формально свободные, — крестьяне снимают шапки. Наследие рабства, трепет перед властью оказывается в первую очередь вредной психологической привычкой, а его внешнее выражение в словах и жестах — одним из чеховских опустошенных знаков, о которых мы уже писали, — знаков, только по инерции сохраняющихся от прошлого.

Эту мысль подтверждает анализ рассказов на традиционные для либеральной литературы темы. Так, в рассказе «Трифон» (1884) Чехов иронически переписывает типичную ситуацию обличительной литературы: соперничество барина и крестьянина из-за женщины, в результате которого «покусившийся» должен подвергнуться наказанию<sup>49</sup>. Чеховский барин уже не может отдать приказ выпороть работника Трифона на конюшне, как ему бы хотелось. Вместо этого он вступает в переговоры и предлагает крестьянину за экзекуцию 30 рублей, на что Трифон решительно не соглашается. Рассказ не сводится только к комической социальной аллегории (смена личной зависимости товарно-денежными отношениями), он указывает прежде всего на упорное сохранение уже бессильного желания неограниченной власти<sup>50</sup>. Чеховский барин согласен на имитацию, чисто внешнее подобие, театральное представление желаемых отношений, но не добивается и этого. Невозможность приказа и попытка заменить его симулякром соответствует в данном случае номинально-знаковому характеру самой власти, сохраняющей прежние формы (барин и крестьяне), но опустошенной, потерявшей прежнее содержание. Совсем «отставным» людям, как, например, героям рассказов «В приюте для неизлечимо больных и престарелых» или «В родном углу», остается только вспоминать времена прежней власти, причем вспоминаются он именно бесконтрольные приказы<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Ср. «Горькую судьбину» Писемского, «Тупейного художника» Лескова и мн. др.

<sup>50</sup> Такое желание может представлять и как мания: в раннем рассказе «Случай *mania grandiosa*» отставной урядник сажает под арест тараканов, клопов, пауков, а когда у него бывают деньги, нанимает людей, чтобы они отсидели под его охраной определенный срок (2, 21).

<sup>51</sup> В первом из этих рассказов герой вспоминает, как он наказывал своих людей, приказывая залезть на крышу и читать оттуда «Юрия Милославского» (3, 91). Во втором тетя Даша вспоминает о дедушке: «Прежде, бывало, чуть прислуга не угодит или что, как вскочит и — „Двадцать пять горячих! Розог!“» (9, 315).

Однако, как мы уже писали, Чехову свойственно смешивать индивидуальное и социальное, личное и неличное, и потому эта тема получает неожиданный поворот. Примеры, подобные приведенным выше, можно найти в пореформенной сатирической литературе<sup>52</sup>, но в ней не найти специфической для Чехова внесоциальной, психологической подачи этого мотива. Тематическая линия «воспоминания о власти» у Чехова не связана исключительно с обличительной тематикой «прежних времен», «остатков крепостничества» и, соответственно, с ориентацией на негативную читательскую реакцию. Точно так же вспоминает военно-морские команды отставной морской офицер в юмореске «Свадьба с генералом» и водевиле «Свадьба»:

(М)арсовые по вантам на фок и грот! (...) саленговые к вантам на брамсели и бом-брамсели (...) Брам и бом-брам-шкоты тянуть, фалы поднимааай!! (3, 110) и т. д.

Герой без конца воспроизводит именно приказы, найденные Чеховым в соответствующем справочнике морских команд. Бесконечное повторение этих обращенных в пустоту команд создает трагикомический эффект для читателя и вызывает ностальгические, чисто эстетические чувства у самого героя. Если у младших осталась привычка к самоуничижению, то у старших — привычка командовать: перед нами еще один опустошенный знак. Эта привычка придает особые качества голосу и движениям: Чехов никогда не упускает случая отметить как «генеральские», так и «рабские» словечки, интонации и жесты у своих героев. Но значение этих знаков — как и тех, о которых мы говорили выше, — переносно-напоминательное: это следы прошлого — шрамы, а не раны. Таким образом, можно сказать, что Чехова интересует не столько обличительная тематика, сколько психологический парадокс сознания, живущего прошлым и / или оперирующего пустыми знаками.

Эти парадоксы демонстрирует и другая специфически чеховская черта — *театрализация* социальных, в том числе и властных, отношений. По отношению к проблеме власти она проявляется в том, что потерявшая свою силу власть пытается имитировать прежнюю. Тогда условием становится то, что кто-то согласен играть роль раба, подданного, подчиненного или, на худой конец, театрального зрителя. Если в «Трифоне» этого не происходит, то в дру-

<sup>52</sup> Ср., например, главу «Последыш» в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

гих рассказах на аналогичную тему добровольные рабы, зрители или слушатели находятся. Абсолютная, «барская» власть возможна теперь только при условии, что кто-то подыгрывает вышестоящим: это верно по отношению не только к крестьянам, но и к чиновникам. При этом Чехов замечает, что подчиненные подыгрывают охотно, и часто проявляют чудеса ловкости по части имитации желаемых начальством отношений. В рассказе «Свистуны» один из крестьян — «степенный кучер Антип» (4, 109), — чувствуя, чего желает барин-славянофил, разыгрывает «патриарха лесов» и носителя русской идеи. В рассказе «Торжество победителя» мелкий чиновник, желая усладить начальника и получить повышение, принимается бегать вокруг стола и петь петушком, хотя его об этом не просят. В рассказе «Шило в мешке» местные власти, зная о том, что начальник нагрянет с ревизией и что он желает, чтобы эта ревизия была для них неожиданностью, заранее готовят встречу, представляя ее как неожиданную. В этих примерах театрализация происходит за счет инициативы снизу. В других рассказах — «Пьяные», «Ионыч» — инициатива идет сверху: власть имущие устраивают театрализованное действие с участием зависимых людей (официантов, слуг). Несмотря на внешнее сходство со старыми временами, это каждый раз только спектакль.

Один из исследователей ритуальных речевых жанров замечает, что существуют жанры более и менее склонные к ритуализации и что «вряд ли актуальной станет ритуализация лести или комплимента»<sup>53</sup>. Однако у Чехова происходит именно это: формулы лести крестьян барину повторяются почти буквально, ср.:

На то вы и образованные, чтобы понимать, милостивцы наши... Господь знал, кому понятие давал... Вы вот и рассудили, а сторож тот же мужик, без всякого понятия (...) («Злоумышленник»; 4, 86).  
На то вы и господа, чтоб всякие учения постигать... Мы темень! Видим, что вывеска написана, а что она, какой смысл обозначает, нам и невдомек («Свистуны»; 4, 109).

Однако сущность разыгрываемого спектакля — уже не в отношениях абсолютной власти, а в обмене, в отношениях служебных или денежных: артисты что-то получают за свою игру. Эта подоплека наиболее ярко выступает наружу в рассказе «Раз в год»: гость старухи-княжны соглашается посетить ее и поддержать светскую беседу только за деньги. Интересно, что деньги при этом дает пре-

<sup>53</sup> *Карасик В. И.* Ритуальный дискурс // *Жанры речи.* Вып. 3. Саратов, 2002. С. 170.

данный слуга княжны. Как и в «Трифоне», действие, имитирующее «старые времена», может оказаться квазирезультативным, только будучи оплачено. Прошлое можно только инсценировать, то есть восстановить как иллюзорный, неподлинный знак, знак-напоминание.

Другой вариант той же темы ослабления власти через ее разыгрывание, театрализацию — сознательное принятие на себя не принадлежащих человеку властных функций, то есть *самозванство*. Чехов, обладавший, по точной формулировке А. К. Жолковского, «абсолютным слухом на актерство»<sup>54</sup>, испытывал неизменный интерес к имитации власти «снизу», ее игровой симуляции или незаконному присвоению, например, к актерам, «трагикам», играющим на сцене и в жизни («Трагик», «Сапоги», «Первый любовник»), к лакеям, которые ведут себя как господа в отсутствие хозяина («В гостиной», Яша из «Вишневого сада»), а также и к бессознательным поведенческим стереотипам швейцаров, отставных военных и т. п. (ср. «Унтер Пришибеев»; мировой судья — «Неприятность»; Никита и Михаил Аверьяныч — «Палата № 6»; Андрей Хрисанфыч — «На святках» и др.)<sup>55</sup>. При этом Чехова никогда не интересовали исторические сюжеты об узурпаторах абсолютной власти<sup>56</sup>, для него тема самозванства — часть либо темы претенциозности, либо темы бессознательности, когда человек искренне считает себя вправе командовать, потому что владеет истиной, как унтер Пришибеев. Такое самозванство обычно мелко и наивно, и потому трактуется комически. Объяснение этой позиции Чехова легко выводится из его восприятия власти в целом. Самозванство — не разрыв с прежней системой власти, а попытка ее присвоения. Но в условиях, когда власть утратила хищность, харизму и пребывает в параличе, самозванство, которое и по своей сути всегда есть пустой знак, становится еще и мелко-бессильным.

---

<sup>54</sup> Жолковский А. К. Анна Ахматова — 50 лет спустя // Звезда. 1996. № 9. С. 226.

<sup>55</sup> Игра во власть всеобща, присуща всем — не только низшим, но и высшим: ср. сказанное выше о постоянно осуждаемом Чеховым акцентированно «генеральском» поведении: от «Именин» (Петр Дмитриевич) и до генерала в рассказе «На святках».

<sup>56</sup> Причиной этого могло послужить недоверие Чехова к риторике, о котором мы писали: в художественной литературе история всегда риторически украшена. В повести «Три года» Ярцев — герой, который иногда высказывает мысли, которые можно найти в письмах самого Чехова, — противопоставляет риторике исторической драматургии о «Ляпуновых и Годуновых» документ или учебник истории (9,71).

Театрализация, ситуация, когда люди живут далеким прошлым и стараются его инсценировать, — только наиболее яркий способ постановки под вопрос безусловно принятых знаковых систем. Но и там, где все происходит не как в театре, а «как в жизни», стареющие иерархические системы предстают в парадоксальном виде.

В социологическом плане выявленные закономерности указывают на безнадежное старение власти, ее паралич. Нам кажется, что никто не замечал, сколько у Чехова отставных людей. От первого рассказа, «Письма к ученому соседу», написанного отставным урядником из дворян, и до отставленного и забытого в последней сцене «Вишневого сада» Фирса тянется огромный ряд отставных, представляющий всю Табель о рангах, военную и гражданскую, все существующие возрасты, службы, профессии и занятия. Это отставные генералы, военные и статские («Герой-барыня», «Весь в дедушку», «Скука жизни», «Чайка» — Сорин); офицеры, в том числе молодые («Гость», «Обыватели», «Свадьба с генералом», «Психопаты», «Соседи», «Печенег», «Три сестры» — Тузенбах); унтер-офицеры («Унтер Пришибеев», «На святках»); отставленные «за слабость» священники («Кошмар» — о. Авраамий, «Письмо» — о. Анастасий), врачи (Рагин — «Палата № 6»), фельдшеры («Воры») и т. д.

В мелодраме и ориентированной на нее беллетристике чеховского времени действовал почти непреложный закон: главным «злодеем» обычно оказывался герой, стоящий выше всех по своему статусу в изображаемом кругу. Ничего подобного не происходит у Чехова. В его серьезных рассказах власть имущие «генералы» если еще не в отставке, то уже на пути к ней. В их положении подчеркивается не власть, а бессильная старость, болезни, забывчивость, часто — безденежье, независимо от того, сочувственно или комически, подробно или мельком изображается герой («Тайный советник», «Мороз», «Скучная история», отец Орлова — «Рассказ неизвестного человека», старик Лаптев — «Три года», Крылин — «Бабье царство», Сорин — «Чайка», Серебряков — «Леший» и «Дядя Ваня», Цыбукин — «В овраге» и др.). Представители новой администрации — земские деятели — тоже часто изображаются Чеховым стариками (ср. председателей земских управ в рассказах «Верочка», «Неприятность»). Председатель управы Лебедев в «Иванове» представлен как старый пьяница, ничего уже не ждущий от жизни. Им свойственно решать возникшие проблемы старыми, дореформенными методами («Неприятность»). Молодые деятели быстро утомляются и оказываются неспособными к работе (Иванов в одноименной пьесе) и т. д. Старость у Чехова часто лишает-

ся достоинства и мудрости («Отец», «Нахлебники», «Тяжелые люди», «Письмо», Чебутыкин — «Три сестры» и мн. др.). Тема старости и старения, как физиологического, так и психологического, безусловно, одна из самых частотных у Чехова.

Исходя из этих наблюдений, можно указать на еще одну специфическую черту чеховского подхода к проблеме власти (безвластия). Она состоит в том, что Чехов выходит за рамки чисто социальной проблематики, смешивая ее с антропологической, — перед нами смешение двух обычно не пересекающихся дискурсов. Старость власти воспринимается Чеховым как старость человека<sup>57</sup>. Есть и другое правило: если у Чехова изображается человек высокого социального статуса, то он, как правило, болен (хотя может быть и не стар, как архиерей в одноименном рассказе).

Старение социального человека у Чехова сходно со старением знака, о котором мы уже писали. И для того, чтобы показать стареющую власть, Чехову необходимо было показать властителя как человека вообще, физического человека. Поясним это на примере. В повести «Моя жизнь» губернатор вызывает к себе ставшего простым рабочим Мисаила Полознева, чтобы сделать ему внушение за отступление от дворянского «долга» и приказать переселиться из города. Вот какое впечатление губернатор и его речь производят на героя:

Он говорил (...) тихо, почтительно, стоя прямо, точно я был его начальником, и глядя на меня совсем не строго. Лицо у него было дряблое, поношенное, все в морщинах, под глазами отвисали мешки, волоса он красил, и вообще по наружности нельзя было определить, сколько ему лет — сорок или шестьдесят (9, 235).

Помимо уже указанных смыслов (постановки под сомнение иерархии и старения), в этом фрагменте обращает на себя внимание чрезвычайно крупный план изображаемого, при котором власть имущий предстает в своей *телесной* ипостаси, вплоть до мешков под глазами и цвета волос. Этот принцип сохраняется Чеховым всегда — независимо от того, изображает ли он властителя уже одряхлевшего или еще полного сил:

---

<sup>57</sup> Заметим, что для дочеховской литературы не слишком характерно изображение носителя власти как дряхлого старика и соответствующие коннотации старости империи как таковой. Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский часто рисуют молодых и полных сил законодателей и администраторов. Там, где появляется фигура старца у власти, она обычно намекает на реальное лицо (например, Крутицкий в «На всякого мудреца довольно простоты» Островского — кн. В. А. Долгорукий).



Председатель, не старый человек, с до крайности утомленным лицом и близорукий, сидел в своем кресле, не шевелясь и держа ладонь около лба, как бы заслоняя глаза от солнца («В суде»; 5, 344);

Это был маленький, сгорбленный старичок, совсем уже дряхлый и развинченный. Анне Михайловне прежде всего бросились в глаза старческие складки на его длинной шее и тонкие ножки с туго сгибаемыми коленями, похожие на искусственные ноги (портрет генерала — «Скука жизни»; 5, 166—168);

Лицо его с небольшой седой бородкой, простое, русское, загорелое лицо, было красно, мокро от росы и покрыто синими жилочками (портрет всесильного Варламова в «Степи»; 7, 80);

Лицо у него было грустное, задумчивое, с выражением той покорности, какую мне приходилось видеть на лицах только у людей старых и религиозных. Я стоял позади, глядел на его лысину и на ямку на затылке (...) («Рассказ неизвестного человека», портрет старшего Орлова — товарища министра внутренних дел; 8, 182).

В последнем случае именно старость сановника мешает террористу его убить, то есть «убивает» идеологическую ненависть:

Старое, грустное лицо и холодный блеск звезд вызывали во мне только мелкие, дешевые и ненужные мысли о бренности всего земного, о скорой смерти... (8, 183).

Это «антропологическое» отношение<sup>58</sup> к фигурам власти — чистым социальным знакам, все значение которых определяется их постом или богатством, — достигается острающим взглядом постороннего: портреты даются не с социально-иерархической позиции младшего и подчиненного, а с позиции равного как человека<sup>59</sup>. Но в то же время подобные описания в большинстве случаев функционально нагружены: они настойчиво подчеркивают старость и бессилие власть имущих. При изображении сильного Чехов в первую очередь показывает его слабость и обыкновенность.

<sup>58</sup> Под словами «„антропологическое“ отношение» мы имеем в виду только изображение человека в его физической ипостаси, а не философские антропологические теории с их тезисом об изначальной гармонии человеческой природы.

<sup>59</sup> Точно такой же взгляд на властителя предстает в словах Чехова о Николае II, сохраненных мемуаристом: «Про него неверно говорят, что он больной, глупый, злой. Он просто обыкновенный гвардейский офицер. Я его видел в Крыму...» (Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1975. С. 216). Здесь сочетается «общечеловеческое» («Я его видел в Крыму», — так можно сказать о знакомом) и указание на социальные нормы мышления и поведения, в которых был воспитан данный человек («гвардейский офицер»).

Обычная специфика поздних рассказов — в том, что власть имущие уже ничего не желают от нижестоящих, кроме, пожалуй, простоты отношений, и тяготятся их преклонением (ср. тему «человек и его имя» в «Скучной истории» и «Архирее»).

Вышесказанное может привести к убеждению, что для Чехова важно подчеркнуть равенство людей — хотя бы в их физической ипостаси. Но такое уравнивание всегда сопровождается и противопоставлением, в котором немалую роль играет социально обусловленный язык. Ранний рассказ «Ты и вы» (1886) рисует простейшую ситуацию: следователь беседует с крестьянином, вызванным в качестве свидетеля по делу о драке. Комизм рассказа основан на постоянном смешении собеседниками официально-уважительно-го «вы» и фамильярного «ты». Это смешение кажется хаотическим, однако при внимательном чтении можно заметить, что отношения героев урегулированы определенными формами речевого этикета. Крестьянин говорит «ты» в тех случаях, когда воспринимает собеседника не как барина, а как «человека физического» (следователь спит не на кровати, а на бумагах; молод и не имеет солидного вида; человек здешний, местный — значит, знает тех, о ком идет речь). Однако официальное обращение («вашескородие») автоматически появляется в его речи, когда он обращается к следователю с просьбой о прогонах, то есть принимает роль просителя. Наконец, сам процесс разговора (физический процесс) сближает — и в конце диалога даже «вашескородие» в речи крестьянина сочетается с обращением на «ты». Речевое поведение «барина» сходно: все вопросы о поступках (то есть «интерпретация» собеседника только как субъекта физического действия) задаются на «ты»; но всё, связанное с «формой» (собеседник как свидетель, участник судебного процесса) — на «вы». Вопрос, обусловленный гуманными убеждениями следователя, также задается на «вы»: «Отчего же вы не заступились? Обезумевший от водки человек убивает женщину, а вы не обращаете внимания!» (5, 241). Как только разговор касается чего-то «идейного», речь человека меняется — он начинает говорить книжным стилем. Убеждения, по Чехову, стоят в одном ряду с официальной «формой»: их точно так же нельзя выразить повседневым разговорным языком<sup>60</sup>. В этой детали мож-

<sup>60</sup> Ср. наблюдение П. М. Бицилли: если интеллигенты заводят разговоры о том, что жизнь скучна и бедна, и это потому, что мы не умеем работать, — в таких случаях «с разговорной речи они переходят на „литературный“ язык» (*Бицилли П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа.* София, 1942. С. 21).

но увидеть ключ к пониманию недоверия Чехова к «идеям» и «мнениям». Речи героев демонстрируют разрыв между восприятием другого как субъекта физической деятельности, «телесного» человека, как равного, и иерархической оценкой любого ролевого поведения. Другими словами, Чехов не просто уравнивает людей, но и постоянно фиксирует *разрыв социального и антропологического*. При этом социальное невозможно вне клишированного языка. Но поскольку человек неизбежно социален, неизбежны и парадоксы иерархии, и готовый язык, отказ от них и возвращение к «естественным» внесоциальным и «простым» в языковом плане отношениям — утопия.

Отождествление и противопоставление социального и антропологического в чеховском творчестве уходит корнями в поэтику ранних юмористических рассказов, где эти ипостаси сталкивались в самом чистом виде. Для того, чтобы понять происхождение этой специфической черты, нам необходимо сделать отступление и рассмотреть тему ролевого поведения у Чехова.

### 4.3. Ролевое поведение у Чехова

Проблема ролевого поведения не безразлична для теории речевых жанров. Конвенциональные роли, которые играют люди в обществе, — это прежде всего набор ожиданий: человек данного статуса должен вести себя (и говорить) определенным образом. Такое «поведенческое ожидание» сродни «жанровому ожиданию». Как формулирует К. А. Долинин,

типовой образ участника типовой, социально осознанной коммуникативной ситуации (контекстной модели, по ван Дейку), лежащий в основе речевого жанра, — это, в сущности, и есть конвенциональная роль, дополненная специфическими коммуникативными характеристиками, соотносимыми со специфическими условиями протекания общения. Такой типовой образ коммуниканта можно назвать речевой или жанровой конвенциональной ролью<sup>61</sup>.

В изображенной коммуникации, как и в реальной, каждый герой наделен определенной ролью, и читатель вправе ожидать от него обусловленного этой ролью поведения, в том числе речевого. Однако, в отличие от реальной коммуникации, в художественном

<sup>61</sup> Долинин К. А. Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX в. СПб., 1998. С. 39.

тексте на эту социальную конвенцию накладываются дополнительные условия, связанные с жанром самого произведения, который допускает большую или меньшую степень нарушенного ожидания. Жанром, который всегда утверждает ролевую природу поведения человека и в то же время всегда резко нарушает ожидание, является анекдот.

Анекдотичность — одна из немногих черт чеховского мышления, которая не вызывает споров у исследователей. Впервые высказанная К. К. Арсеньевым еще в 1886 г., мысль об анекдоте как матрице ранних чеховских текстов получила разработку у современных исследователей — И. Н. Сухих, В. И. Тюпы, Л. Е. Кройчика<sup>62</sup>. В них убедительно доказывается, что жанровые особенности анекдота, а именно: лаконизм и точность выражений, пространственно-временная ограниченность, сжатость описаний, свертывание сюжета до парадокса, неожиданность развязки, приватность ситуации, редукция характера до шаржа, окказиональность деталей, — определяют поэтику всего раннего творчества Чехова и «блестками» сохраняются в позднем. Однако столь же очевидным представляется тот факт, что уже в середине 1880-х годов своеобразии чеховского рассказа определяется смешением анекдота с серьезными жанрами, первичными и вторичными. З. С. Паперный, пытавшийся реконструировать по записным книжкам творческий процесс позднего Чехова, приходил к выводу, что «зрелый Чехов начинается с особого анекдота — такого, который одновременно и несет в себе анекдотическое начало, и отрицает его»<sup>63</sup>. Попытки определить противоположный — не комический — полюс оказались весьма разноречивы, ученые называли едва ли не все «серьезные» жанры и эстетические качества. Однако, как нам кажется, истоки чеховского смешения комического и серьезного можно указать и не выходя за пределы анекдота, в том внутреннем противоречии, на котором всегда построен этот жанр. Мы подойдем к этому вопросу чеховской эволюции через анализ ролевого поведения героя.

Социопсихологические теории обычно представляют человека как сочетание по крайней мере трех испостасей: антропологической (человек как биологический вид *homo sapiens*), социальной

<sup>62</sup> См.: Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987; Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989; Кройчик Л. Е. Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова. Воронеж, 1986, *passim*. Ср. также: Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 240—242.

<sup>63</sup> Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 26.

(человек как социально обусловленная система мышления и поведения) и личностной (человек как существо с тенденцией к самоактуализации)<sup>64</sup>. В анекдоте задействованы только два первых аспекта, причем в социальном акцентируются устойчивые и легко узнаваемые ролевые формы.

Анекдот сводит человека к его роли. Под ролью в данном случае мы понимаем функциональный аспект социально-бытового поведения в соответствии с ожиданием другого в самом широком смысле — не только классовую, сословную и профессиональную самоидентификацию, но и частные (семейные, дружеские и т. п.) аспекты. Иначе говоря, мы учитываем и микросоциальные, и макросоциальные роли<sup>65</sup>, в том числе межличностные и внутригрупповые<sup>66</sup>, статусные, позиционные и ситуационные<sup>67</sup>. Герой чеховской юмористики — прежде всего отец семейства, чиновник, жених, фельдшер, дьячок, домовладелец, полицейский надзиратель, хозяин дома, отставной унтер-офицер, богомолец, почтмейстер, брендмейстер и т. п., а уже потом — трус, пьяница, зануда, лгун, тупица и т. п. Указание на социальный статус, профессию, семейное и имущественное положение — обязательная и часто единственная черта вводной характеристики героя. Роль — социальный знак, рассчитанный на мгновенное узнавание. Называние человека по его роли создает у читателя литературного текста достаточно определенный горизонт ожидания: герой может говорить и поступать не произвольным образом, а в соответствии с заданными обществом и принятыми субъектом ролевыми предписаниями. Поведение героя заключено в узкие рамки, предопределено как необходимостью сохранения заданной узнаваемости, так и смеховой телеологией жанра.

Однако изначальная парадоксальность анекдотической новеллы состоит в том, что в ней социальный человек действует в приватной

<sup>64</sup> См., например: *Maddi S. R. Personality Theories: A Comparative Analysis*. Chicago, 1989; *Хьелл Л., Зиглер Д.* Теории личности (Основные положения, исследования и применение). СПб., 1997; *Холл К. С., Лундсей Г.* Теории личности. М., 1997, и др.

<sup>65</sup> См.: *Аврорин В. А.* Проблемы изучения функциональной стороны языка (к вопросу о предмете социолингвистики). Л., 1975. С. 69; *Vick C. F.* Levels of Individuation in Semantic Structures // *Research Designs in General Semantics*. N.Y., 1974. P. 44.

<sup>66</sup> См.: *Доборович А. Б.* Общение: наука и искусство. М., 1980. С. 72—74.

<sup>67</sup> См.: *Тарасов Е. Ф.* К построению теории речевой коммуникации // *Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф., Шахнарович А. М.* Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. М., 1979. С. 130—133; *Дейк Т. А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 23.

ситуации. Место героя в изображенном социуме четко определено, автор и читатель дистанцированы от героя, который предстает не как субъект, а лишь как «объект эстетического (смехового) наблюдения»<sup>68</sup> (то есть возможность отождествления читателя с героем исключена), но в то же время погруженность героя в быт, в любовные и семейные коллизии, неизбежные для комических жанров физические воздействия и трансформации тела вводят в игру антропологическую составляющую человеческого существования, то равенство, которое отрицает социальную стратификацию. Герой, представленный по своей роли и включенный в быт, создает амбивалентный горизонт ожидания читателя-наблюдателя, дистанцированного от шаржа и в то же время узнающего «одного из нас». В анекдотической новелле все шаржированы и все равны как люди, даже как тела:

Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже и тайные советники. Все чихают («Смерть чиновника»; 2, 164);

Муха средней величины забралась в нос товарища прокурора, надворного советника Гагина («В потемках»; 5, 294) и т. п.

Комическое противоречие частного (социального) и общего (антропологического) — исходная точка, с которой начинается чеховская специфика.

Чехов-юморист играет с этим парадоксом, постоянно подчеркивая социальную и профессиональную принадлежность героя в ситуациях общелитературных и общечеловеческих, совершенно не соотношенных с этой принадлежностью. Так, он продолжает именовать героев по их социальной роли в водевильных сценах, вроде поимки мужем жены с любовником<sup>69</sup>, ситуациях квазисемейных<sup>70</sup>, сценах скандалов<sup>71</sup>, отвлеченных споров<sup>72</sup> и т. п. Фамилия

<sup>68</sup> Тютю В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 20.

<sup>69</sup> «Техник оглянулся на кашель и, увидев *нотариуса*, отупел на мгновение, потом же вспыхнул, вскочил и выбежал из кабинета» («От нечего делать», 5, 158).

<sup>70</sup> «Тулльский помещик благодушно, родительским тоном читал наставление, а *jeune premier* слушал и кротко улыбался...» («Первый любовник»; 5, 292).

<sup>71</sup> — Это намек! — говорит *женех*, багровея и мигая глазами.

— И никакого тут нет намека, — говорит *телеграфист*, несколько струсив» («Брак по расчету»; 3, 99).

<sup>72</sup> *Флейта* вскакивала с постели и, сверкая глазами, надсаживая свой тенорок, начинала спорить, доказывать, объяснять...

— Да что вы мне говорите? — оппонировал *контрабас* («Контрабас и флейта»; 4, 192).

(часто — комическая) и обозначение социальной роли в ранних юморесках выступают как стилистически не дифференцированные эквиваленты<sup>73</sup>.

Если роль героя в обществе — служебный или имущественный статус, профессия, семейное положение — предстает как сущность человека, то внешняя атрибутика этой функции выступает как гротескная замена самой функции. У Чехова этот процесс тотального овнешнения доходит до предела разумного. Сравним три цитаты:

На нем суконное пальто с желтыми костяными пуговицами, синие брюки навыпуск и солидные калоши, те самые *фромадные, неуклюжие калоши, которые бывают на ногах только у людей положительных, рассудительных и религиозно убежденных* («Панихида»; 4, 351).

— Как же, помню!.. Такой горячий, белокурый студент. — И после паузы прибавил: — *Студенты часто бывают белокурами...*<sup>74</sup>.

Сзади нее сидела рыжая собака с острыми ушами. Увидев гостей, она побежала к калитке и залаяла тенором (*все рыжие собаки лают тенором*) («Степь»; 7, 101)<sup>75</sup>.

Все три высказывания (расположенные в порядке возрастания абсурдности) представляют внешнее как внутреннее, случайное как неотъемлемое, частное наблюдение как закономерность. Они, как кажется, говорят не о мире, а только о воспринимающем сознании, выросшем из овнешняющего жанрового мышления анекдота. Но при внимательном чтении оказывается, что внешняя ролевая атрибутика является не только объектом наблюдения автора («студенты часто бывают белокурами»), но и средством самоидентификации и ориентации в мире героя. Чехов вплотную подходит к проблеме, которую в современных со-

<sup>73</sup> Эта особенность доходит до предела в «Каштанке», где собаке дают имя «Тетка» (6, 436), а затем она играет роль тетушки в цирковой репризе. При этом связь существует независимо от того, роль ли подсказывает имя или, наоборот, имя — роль.

<sup>74</sup> *Серебров (Тихонов) А.* О Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 562.

<sup>75</sup> Эти примеры приводит Н. Я. Берковский, иллюстрируя свой тезис об изображении Чеховым «дряхлого мира»: «(В)ольные признаки становятся общеобязательными и непрменными: религиозные убеждения связаны с фасоном калош, есть связь между цветом собачьей шерсти и собачьим голосом, студенты имеют привычку быть белокурами» (*Берковский Н. Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // *Берковский Н. Я.* Литература и театр. М., 1969. С. 54). Однако нам кажется, что прямо связывать цвет собачьей шерсти с устоявшимся социумом — некоторое преувеличение, в цитатах нет непосредственного социального содержания.

циопсихологических теориях определяют как сложное и часто противоречивое соотношение ролевой экспектации (я как то, чего ожидают другие; я как роль для других) и ролевой идентичности (я как роль для себя)<sup>76</sup>.

В функции внешних (само)идентификаторов чеховских героев выступают звания, ордена, ритуальные обращения, одежда — любые общепринятые социально-бытовые знаковые системы. Без этих знаков герои теряют идентичность, а эти знаки, как любые знаки у Чехова, потенциально стираемы. Герой юморески «Упразднили!», отставной прапорщик, не может понять, кто он такой после того, как отменено звание прапорщика. Без модной короткой кофточки, высокой шляпы и туфель бронзового цвета чувствует себя «точно голой» проститутка Ванда («Знакомый мужчина»). Без заказов от офицеров и важных господ страдает портной Меркулов («Капитанский мундир»). В том же рассказе жандарм, на которого примеряют парадный гофмейстерский мундир, падает в обморок. Хористке в одноименном рассказе кажется, «что если бы она была худенькая, не напудренная и без челки, то можно было бы скрыть, что она непорядочная, и было бы не так страшно стоять перед незнакомой, таинственной дамой» (5, 210).

Социальная роль становится второй натурой. Молодой Чехов упражнялся в юморесках вроде «Романа адвоката», «Романа доктора» и «Романа репортера», в которых любовные отношения механически переводились на профессиональный жаргон:

Тысяча восемьсот семьдесят седьмого года, февраля десятого дня, в городе С.-Петербурге, Московской части, 2 участка, в доме второй гильдии купца Животова, что на Лиговке, я, нижеподписавшийся, встретил дочь титулярного советника Марью Алексееву Барабанову, 18 лет, вероисповедания православного, грамотную. Встретив оную Барабанову, я почувствовал к ней влечение («Роман адвоката»; 2, 43);

Если ты достиг возмужалости и кончил науки, то recipe: feminam unam и приданого quantum satis («Два романа»; 1, 481) и т. п.

Но и у позднего Чехова в серьезных рассказах встречаются герои, ориентирующиеся в мире при помощи кода профессиональных понятий:

---

<sup>76</sup> С другой стороны, эта проблематика близка к основной, по Бахтину, романной теме, которую он описывал как «специфический разноразрядный аспект: человека для себя самого и человека в глазах других» (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 480).



Должно быть, раньше он служил в механиках, потому что каждый раз, прежде чем остановиться, кричал себе: «Стоп, машина!» и прежде чем пойти дальше: «Полный ход!» («Белолобый»; 9, 100);

Быть может, оттого, что больше сорока лет ему приходилось заниматься на фабриках только ремонтом, — он о каждом человеке или вещи судил только со стороны прочности: не нужен ли ремонт. И прежде, чем сесть за стол, он попробовал несколько стульев, прочны ли, и сига тоже потрогал («В враге»; 10, 154).

И тот, и другой подход анекдотичен, хотя у позднего Чехова он применяется в основном к второстепенным персонажам и сочетается с иными, не анекдотическими характеристиками того же героя. Однако овнешняющий подход к герою в какой-то степени сохраняется во всем чеховском творчестве.

Эту тенденцию не стоит преувеличивать: очень рано, еще в рамках чисто анекдотических рассказов, тождество человека и социальной роли начинает разрушаться: Чехов показывает относительность, знаковость роли. Поначалу это осуществляется с помощью комических квинпрокво. Разрушению способствует сам анекдотический сюжет, который строится на пуанте — инверсии исходного положения. В чеховских юморесках адвоката обвиняют в краже кур («Заблудшие»), судья платит штраф, который он сам же и присудил («Интеллигентное бревно»), прокурор оказывается «под стражей» у собственной жены («Стража под стражей») и т. д. В этих рассказах речь идет о юристах, но инвариант *«противоположный результат профессиональной деятельности»* и шире — *«инверсия социальной роли»* — может быть применен к любому герою<sup>77</sup>. Не являются исключением и социальные роли лидеров, власть имущих. В серьезных чеховских рассказах повторяется ситуация, когда Хозяин, властитель лишается власти, выживает из ума, слепнет: старик Лаптев («Три года»), дедушка («В родном углу»), Цыбукин («В враге») и др.

Сверхзадача Чехова-юмориста — показать *недостаточность заранее установленных знаковых систем*, символического порядка, связанного со словом и действием. Герои выполняют предписанные

<sup>77</sup> Не являются исключением и социальные роли лидеров, власть имущих. В серьезных чеховских рассказах повторяется ситуация, когда Хозяин, властитель лишается власти, выживает из ума, слепнет: старик Лаптев («Три года»), дедушка («В родном углу»), Цыбукин («В враге») и др. Нортроп Фрай указывал на сюжет «падения лидера» как ведущий в рамках высокого миметического модуса, например, трагедии (см.: *Frye, Northrop. Anatomy of Criticism, Four Essays. Princeton, 1957. P. 37*). У Чехова в рамках присущего ему иронического модуса, просматривается трагическая тема.

этими системами действия и говорят «нужные» слова, то есть стараются остаться в рамках своей роли, но результат оказывается нулевым или противоположным желаемому<sup>78</sup>. Остранению, таким образом, подвергаются не социальные институты и знаковые системы сами по себе, а вера в социальную магию, установка сознания на выполнение ритуала — «правильных» слов и действий.

Именно так в знаменитой «Хирургии» опрокинуты две ролевые установки: медицинская и церковная. Фельдшер должен продемонстрировать знания и умения медика, а дьячок — терпение, способность сносить боль и обиду, которому учит вера и обязывает профессия. Оба оказываются не способны к этому, хотя стараются действовать в соответствии с тем, что им предписывает роль. Как и во многих других рассказах, антропологическое (сильная боль) заставляет забыть социальное (правила поведения). Ситуация в рассказе осложнена тем, что показаны «не подлинные» наука и вера, они обе взяты в ослабленном и скомпрометированном варианте. Здесь уравниваются, с одной стороны, полуобразованность с претензиями на высокие профессиональные знания и манеры высшего класса<sup>79</sup> и, с другой стороны, чисто обрядовая религиозность, не идущая дальше привычки<sup>80</sup>. Оба героя предстают как самозванцы, и идеально подобранная ситуация это самозванство наглядно демонстрирует. Таким образом, рассказ не исключает (но и не подтверждает) того, что за пределами комического мира есть «настоящий» с истинными наукой и верой. Символический порядок или «идея» сами по себе не обсуждаются, предмет изображения — идея, застывшая в роли, воплощенная в бытовом поведении и потерявшая при этом свою абсолютность, превратившаяся в ложные претензии и автоматизированные привычки. Другой формы идеи раннее творчество Чехова не знает.

Сниженные, ложные по сути ролевые установки вступают в спор. «Хирургия» демонстрирует такую чеховскую ситуацию ложного

---

<sup>78</sup> Ср. с этим суждение Б. И. Зингермана о чеховском водевиле: «Чеховские водевили так и построены: герои хотят соответствовать ритуалу, импонировать, принимают торжественную позу, но натура побеждает — и ритуал летит ко всем чертям» (*Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение*. М., 1988. С. 174).

<sup>79</sup> Сигара и жакетка фельшера, его претензии быть на равной ноге с образованным г. Египетским, уважение к столице, презрение к «суеверию», и т. д.

<sup>80</sup> Дьячок крестится на бутылку с карболовым раствором, лечит зубную боль ниточкой с Афонской горы; речь его комична, потому что он, говоря о пустяках, по привычке использует библеизмы, и т. д.

спора в «атомарной» форме. Один из сопоставленных дискурсов отрицает другой как неистинный: «Предрассудок», — говорит фельдшер в ответ на рассуждения дьячка о том, можно ли в пост полоскать зуб молоком (3, 41). Казалось бы, перед нами столкновение противоположностей — науки и веры. Однако, как мы уже заметили, герои поданы как самозванцы, присвоившие себе власть авторитетного слова, оппозиция оказывается мнимой, сюжет построен так, чтобы продемонстрировать сходство, а не различие героев. Таким образом, в противоречие приходят не системы ориентации, а люди. Это принципиальное для себя положение отмечал сам Чехов в одном из немногих своих металитературных писем: «Воюют же не знания, не поэзия с анатомией, а заблуждения, т. е. люди» (А. С. Суворину, 15 мая 1889 г.; П 3, 216). Во второй главе мы уже говорили подробно о парадоксах спора и «диалога глухих» у Чехова. Используя наблюдения над ролевым поведением, указанную там закономерность можно дополнить так: чувствуя невозможность жизни без «мнения» («А как это ужасно не иметь никакого мнения!» — «Душечка»; 10, 109), герои принимают определенную роль, которая приходит в конфликт с таким же образом принятой ролью другого. Ложность спора не в последнюю очередь обусловлена шорами усвоенной знаковой системы. Так, «Попрыгунья» демонстрирует взаимное отчуждение естественников и людей искусства, здесь специализация предстает как непреодолимая стена отчуждения. А в «Душечке» «идейный» спор как бы переносится в одно и то же пустотное сознание и превращается в комический парадокс: сначала героиня повторяет за первым мужем, что «самое замечательное, самое важное и нужное на свете — это театр и что получить истинное наслаждение и стать образованным и гуманным можно только в театре» (10, 104), а затем — вслед за вторым мужем: «В театрах этих что хорошего?» (10, 107). Две позиции «не слышат» друг друга, хотя принадлежат одному субъекту, как это было и в самых ранних юморесках, построенных на иронической трансформации речевых жанров, о которых мы писали в первой главе.

Иногда подобные мнимые противопоставления могут принимать характер расхождения официальной и неофициальной позиций. В сатирических рассказах противостоящее официозу, неофициальное, может представать в формах как патриархально-консервативных, так и либеральных. Хорошо известно, что Чехов не питал иллюзий по отношению к обеим. В отличие от многих своих современников, он был начисто лишен идиллических представлений о патриархальной власти прошлого. Патриархальное созна-

ние в его рассказах последовательно противопоставляется легалистскому и всегда высмеивается («Интеллигентное бревно», «Из огня да в полымя» и др.). С другой стороны, в его рассказах неизменно снижаются и все формы публичного либерализма, в особенности его риторика. Исследователи (А. Дерман, Е. Толстая) справедливо замечают, что позиция Чехова в 80-е годы — неприсоединение ни к правым, ни к левым — всегда была отмечена неким перекосом: либералы критиковались чаще и злее<sup>81</sup>. Ср. такие карикатуры, как «Двое в одном», «Хорошие люди», шарж на шестидесятника в первом варианте «Именин» (7, 547—548) и мн. др. Однако дело не в конкретных политических пристрастиях автора: с точки зрения нашего подхода, чеховское отношение к проблеме оказывается гораздо шире столкновения только профессиональных или мировоззренческих установок, для него они частный случай более общего парадокса.

Каждый из «воюющих людей» одновременно включен в несколько рядов социальных отношений (или образует «ролевой кластер» — в терминах социопсихологии), которые спокойно сосуществуют и кажутся даже потенциально не конфликтными. Прием чеховского комизма — показать их пересечение и вспыхивающие вследствие этого ссоры, недоразумения, скандалы, абсурдные ситуации. Так, рассказ «В циркульне» демонстрирует расхождение отношений деловых (клиент / парикмахер) и личных (будущие тещь / зять), «Двое в одном» — служебных (начальник / подчиненный) и «мировоззренческих» (консерватор / либерал — разумеется, в комически сниженной форме), «Толстый и тонкий» — социально-иерархических и дружеских, «Дочь Альбиона» — социальных (помещик / гувернантка) и национальных, «Злоумышленник» — юридических и практически-хозяйственных, «Хороший конец» — профессиональных и личных (сваха становится невестой своего клиента). Эти столкновения имеют, конечно, и речевое измерение: в них проявляется тот конфликт «различных культурных дискурсов и вербальных стратегий», о котором пишет С. Евдокимова<sup>82</sup>. В результате пересечения, столкновения социальных ролей нарушается равновесие присущего «одномерным» героям существования только в одной знаковой системе, и, как кажется, может воз-

<sup>81</sup> См.: Дерман А. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 155; Толстая Е. Поэтика раздражения. М., 1994. С. 103.

<sup>82</sup> Евдокимова S. Work and Words in «Uncle Vanja» // Anton P. Čechov — Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. München, 1997. P. 119.

никнуть возможность выбора. Но эта возможность появляется (или может появиться) только в читательском сознании. Для самих героев момента неопределенности как бы и нет — место одной готовой системы с «хамелеоновской» легкостью тут же занимает другая, речевой жанр меняется на противоположный, что и составляет пуант юморески. Знаменитый «Хамелеон» отличается от других рассказов только очень быстрой сменой систем ориентации в одном сознании, что наилучшим образом демонстрирует пустоту субъекта. Не только внешний социальный идентификатор (который в этом случае представляет собака — генеральская или бродячая) по сути своей пуст, пустотой отмечен и тот, кто этот знак воспринимает. Пустота, по Чехову, — это неспособность увидеть себя со стороны, глазами другого, и полное отождествление с социальной ролью (ролями). Речи героя адресованы не любому внешнему наблюдателю, а узкой группе значимых для него адресатов (в случае Очумелова — нижестоящим или генералу). Комический герой находится как бы в другом пространстве, чем читатель, и в то же время он — «один из нас», он «типичен», говоря языком современной Чехову критики.

В том случае, когда герой твердо отождествлен только с одной ролью, чеховские тексты говорят о несовместимости роли-для-себя и роли-для-другого, что видно из многих приведенных выше примеров. Комический эффект здесь порождается тем, что герой не понимает своей роли в глазах собеседника и читателя: «злоумышленник» Денис Григорьев не понимает своей роли подсудимого, Тонкий не понимает унизительности поведения подхалима и т. д. Роль-для-другого в юморесках Чехова — часто нечто навязанное извне, лишнее и / или непонятное для самого героя.

Однако верно и обратное: выбранная сознательно «для себя» социальная роль сплошь и рядом оказывается лишней для других. Таковы, например, случаи, когда в коррумпированном и безалаберном обществе оказываются невостребованными профессиональные знания и умения. Рассказ «Стена» снабжен эпиграфом: «высшее техническое образование является у нас пока непроездным... (Из передовой статьи)» (4, 140) и повествует о том, как молодой агроном, окончивший лучшее по этой части высшее учебное заведение (Петровскую академию), нанимается в управляющие и слышит от хозяина:

Какие же там, батенька, науки? Глядеть за рабочими, за лесниками... хлеб продавать, отчетность раз в год предоставлять... никаких тут наук не нужно! Тут нужны глаз острый, рот зубастый, голова... да хранит вас Бог от нововведений... (4, 141).

Сходную ситуацию рисует рассказ «Русский уголь» с подзаголовком «правдивая история» (3, 16), где не может найти себе применения в России немецкий горный мастер. Однако чеховскую специфику этих рассказов по сравнению с либеральной публицистикой его времени мы поймем только если учтем, что для Чехова «невостребованность профессиональных знаний» — только часть более широкого инварианта, который может получать как комическую, так и драматическую разработку. Комические парадоксы, о которых мы уже писали во второй главе, — например, барышни должны учить ненужную им алгебру («В пансионе»), а «один капитан учил свою дочь фортификации» (17, 48) — находят параллели в драме образованного интеллигента, заброшенного в провинцию, где «знать три языка ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца» («Три сестры»; 13, 131)<sup>83</sup>. Во всех случаях перед нами лишние, невостребованные, ненужные знания — как часть общепризнанной системы ориентации «образование необходимо», — которые остаются таковыми независимо от того, навязывают ли их человеку другие или он выбирает их сам.

Итак, все чеховские герои оказываются в сходной ситуации: каждый из них действует в ипостасях нескольких социальных ролей, и эти роли потенциально конфликтны. Наиболее парадоксальной эта ситуация становится тогда, когда принятые роли оказываются упорядочены иерархически. Тогда парадоксом предстают сами понятия «иерархия» и «власть», сама социальность. Рассмотрим эту тему подробно.

#### 4.4. Абсурдная иерархия: равенство неравных

Главный социальный вопрос России чеховского времени — вопрос об отношениях формально независимых, но реально зависимых крестьян к помещику — привлекает писателя не только из-за его социальной остроты. Он оказывается частью чеховского интереса к тому неявному парадоксу понятия «власть», который мы уже отчасти затронули и который актуален в любой исторический момент. Суть его в следующем. Один и тот же человек неизбежно находится на пересечении нескольких рядов социальных отношений, причем в одних занимает позицию подчиненного, в других —

<sup>83</sup> Ср. ситуацию в рассказе «В родном углу»: девушка, знающая три языка, заброшена в степную усадьбу (9, 316).

равного, в третьих — вышестоящего. Чеховское внимание направлено именно на эту двойственность и сопутствующую ей психологическую неоднозначность. Название одного из ранних рассказов — «Двое в одном» — хорошо описывает подобную раздвоенность. Можно сказать, что перед нами парадокс самого понятия «иерархия», структурирующего общество и в то же время самим своим существованием эту структуру разрушающего. Работа Чехова — не только ostranenie, деавтоматизация привычной общественной ненормальности, но и постановка вопроса о понятиях, на которых основана «логическая несообразность»<sup>84</sup> социальности как таковой.

Ранее мы уже видели, как Чехов сталкивает социальное и антропологическое, высвечивая тем самым парадоксы социального. Но противоречия возникают и в рамках социального как такового. Ряд ранних чеховских текстов рисует человека *одновременно доминирующего и подчиненного*, униженного и унижающего. Регент обижает певчих, но и сам обижен графом, который отказывается слушать хор («Певчие»); воинский начальник грубо обращается со своим денщиком, но его же колотит жена («Невидимые миру слезы»); мелкий чиновник задавлен своим начальником и получает облегчение тем, что может раздавить хотя бы таракана («Мелюзга») и т. п. Много таких эпизодов в «Острове Сахалине», где скрытый в художественных текстах абсурд предстает явно. Ср., например, рассказ о морской команде из числа каторжников:

Старшим среди них считается каторжный Голицын (княжеская фамилия. — А. С.), маленького роста, с бакенами. Любит пофилософствовать. Когда он сидит у руля и командует: «Руби рангоут!» или — «Весла на воду!» — то делает это не без начальственной суровости. Несмотря на его почтенную наружность и старшинство, при мне его секли раза два-три за пьянство и, кажется, за грубости (14—15, 193).

Но наиболее парадоксальной из множества подобных ситуаций становится та, в которой человек оказывается *высшим и низшим по отношению к одному и тому же лицу*. В сюжетный фокус ранних чеховских рассказов постоянно попадают случаи, когда один и тот же герой находится по отношению к другому в положении одновременно зависимости и независимости, подчинения и превосходства: репетитор в одноименном рассказе — по отношению к ученику;

<sup>84</sup> «(Э)то уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку» («Случай из практики», 10, 82).

деревенский «художник»-бездельник — к своим односельчанам («Художество»); портной — к клиенту, который ему должен («Письмо к репортеру», «Капитанский мундир»); парикмахер, «лечащий» от запоя, — по отношению к известному актеру, которого он лечит («Средство от запоя»); регент — по отношению к бывшему хористу, который подал на него в суд («Из огня да в полымя»), и т. п.

Эмблемой этой темы может служить знаменитый «Хамелеон». Если в перечисленных выше рассказах поведение человека определялось все-таки отношением к другому человеку, то здесь место такого социального индикатора, как мы уже писали, занимает собака. Смысл приказов Очумелова постоянно меняется на противоположный, и эта смена регулируется переходами от позиции всевластного начальника к позиции низшего на социальной лестнице, что в свою очередь зависит только от значения данного знака: собака генеральская или же бродячая. В первой роли — начальника — полицейский надзиратель суров гораздо более, чем того требует буква закона. А во второй роли он, как и все чеховские «подчиненные», лебезит гораздо больше, чем от него требует ситуация, оказываясь в каком-то смысле ниже генеральской собаки. Только выбор собаки в качестве «знака» социального превосходства или подчинения отличает этот рассказ от многих других и одновременно делает наиболее выразительным: пустота самого знака, неопределенность содержания и неважность его материального носителя, проявляется тут очень наглядно. Знаковость, текстуальность подменяет социофизические реалии. «Начальник» — знак, который может быть заменен на любой метоним: собаку брата начальника, гвоздь, на который вешается его шинель («На гвозде»), красную подкладку этой генеральской шинели («Герой-барыня») и т. п. Как человек герой выше вещи, как социальный человек — ниже.

«Хамелеон» — только наиболее яркое проявление оксюморона «подчиненный подчиняющийся», это противоречие постоянно возникает в сознании, к которому прилагаются изменчивые силы доминирования и подчинения. Психологическое раздвоение на высшего и низшего можно найти в рассказах «Двое в одном» (свободолюбивый оратор, присвоивший себе власть правоты либерального дискурса, и он же — приниженный мелкий чиновник); «Толстый и тонкий» (школьный друг и младший по чину); «Маска» (интеллигенты, они же прихлебатели богатого хама); та же тема в развитии — в «Торжестве победителя» (начальник, ставший со временем подчиненным) и в рассказе «Вверх по лестнице» (бывший домашний учитель, ставший видным чиновником; постепен-



ное узнавание высокого статуса героя). Эти рассказы моделируют ситуацию, при которой герой совершает движение только в глазах другого, за счет узнавания, то есть меняется исключительно социальное означаемое с точки зрения реципиента, а не референт (человек). Мир неизменен, а движение, конфликт и сюжет возникают только из-за изменения его оценки сознанием наблюдателя. Внутренне присущая героям юмористики раздвоенность на «силу» и «слабость» уже предвещает более сложные парадоксы героев позднего Чехова.

Однако изменение означаемого, «значимости» объекта вносит коррективы в представление об антропологическом равенстве людей. Оно оказывает огромное, магнетическое обратное действие на реципиента, оно трансформирует поведение, речь и даже тело младшего, иллюзия снова оказывает воздействие на реальность:

Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съжился, сгорбился, сузился... (...) Длинный подбородок жены стал еще длиннее... («Толстый и тонкий»; 2, 251);

Спина его мгновенно согнулась, лицо моментально прокисло, голос замер, руки опустились по швам, ноги подогнулись («Двое в одном»; 2, 10).

В такие моменты телесное равенство, обусловленное, как мы показывали, смешением социального и антропологического, заканчивается: тело младшего становится гротескным.

Жесты у раннего Чехова говорят больше, чем рациональные мотивировки, к которым иногда прибегают герои. Так, мотивировки поступков унтера Пришибеева (герой считает, что вправе командовать, потому что «образован» и «знает порядки») оказываются только прикрытием бессознательной привычки, силу которой Чехов подчеркивает, выделяя жест Пришибеева: «вытягивает руки по швам и кричит» (4, 125). Тот же жест показан в начале рассказа, когда Пришибеев вытягивает руки по швам перед судьей: жест подчинения оказывается равен жесту отдания приказа<sup>85</sup>.

<sup>85</sup> Ср. очень сходную омонимию жестов в повести «Моя жизнь»: Мисаил Полознев, с детства впитавший рабские привычки, не может избавиться от робости перед своей любимой: «— Отчего вы не бываете у меня? — спросила она, поднимая свои умные, ясные глаза, а я сильно смутился от радости и стоял перед ней навтыжку, как перед отцом, когда тот собирался бить меня; она смотрела мне в лицо, и по глазам ее было видно, что она понимает, почему я смущен» (9, 241).

Этот жест концентрирует в себе всю тему: с семиотической точки зрения перед нами все та же *омонимия знаков*, о которой шла речь во второй главе. Социальный статус как знак не просто неоднозначен, а содержит в себе нередуцируемое противоречие противоположных коннотаций и одновременно предстает пустым (необязательным, устаревшим, излишним), — это верно не только по отношению к жестам, но и по отношению к описанным выше ситуациям одновременного подчинения и господства, произвольного двуличия и хамелеонства.

В том же духе рассматривается молодым Чеховым и занимавшая его даже теоретически «*проблема полового авторитета*», то есть натурализованная гендерная иерархия, которая укоренена в российском сознании крепче, чем какая бы то ни было иная. Обозначенное выше противоречие находит выражение в переворачивании принятой иерархии мужских и женских ролей. Так, герой рассказа «Стража под стражей» — прокурор — оказывается буквально под арестом у собственной жены и мечтает о том, чтобы она попала к нему в качестве подсудимой. В рассказе «Невидимые миру слезы» в аналогичной роли выступает подполковник, воинский начальник; в рассказах «Двадцать шесть» и «Женское счастье» — генералы, и т. д. В «Последней могикианше» положение мужа-подкаблучника напоминает одновременно положение крепостного у властной барыни и ребенка у строгой матери<sup>86</sup>. Сколь бы заезженной ни была к тому времени тема подкаблучников, «дачных мужей», в творчестве Чехова она появляется не случайно. Она прямо соотносится с доминантой «слабости власти», что особенно хорошо видно в сравнении с последующими, серьезными текстами. В позднем творчестве комический мотив трансформируется в тему женщины, вынужденной играть роль главы семьи и командовать другими людьми («Дом с мезонином», «Бабье царство», «Случай из практики»). В этих рассказах «женская власть» обусловлена смертью сильного хозяина, главы семьи, Отца. Многие рассказы и пьесы показывают положение дел либо после смерти, либо во время старости и болезни отца или заменяющей его фигуры («Тайный советник», «Скучная история», «Три года», «В родном углу»,

---

<sup>86</sup> Тот же эффект мог быть достигнут гендерными «переодеваниями»: ср. раннюю юмореску «Несообразные мысли», в которой Чехов рассуждает о том, «(ч)то было бы, если бы мужчины одевались по-женски?» (3, 7). Обращает на себя внимание и обилие у Чехова «мужеподобных» женщин, облик и поведение которых сами по себе спорят с представлениями о естественности «полового авторитета».

«На подводе», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», финал повести «В овраге», «Невеста» и мн. др.). Несчастья многих чеховских героев начинаются после смерти отца (Громов — «Палата № 6», Лесницкий — «По делам службы» и др.)<sup>87</sup>.

Переворачивание гендерных ролей также может служить рождению сюжета. В «Анне на шее» Чехов берет сентиментальную и гуманную тему неравного брака, которая в традиционной трактовке подразумевает столкновение подавляющего мужского и жертвенного женского начал. Смена ролей приводит к тому, что «жертва» становится подавляющей силой, а «сила», наоборот, снижается до рабского состояния<sup>88</sup>. Весь сюжет концентрируется в двух императивных фразах: «Каждый человек должен иметь свои обязанности!» (9, 164) и «Подите прочь, болван!» (9, 172).

Перед нами игра социальными иерархиями как знаковыми системами, постоянное внимание к неразрешимым парадоксам власти. Смысл этой игры, очевидно, состоит в утверждении определенного взгляда на человека общественного. Можно сказать, что чеховский герой отнюдь не «выше» своего социального определения, готового места в иерархической социальной системе. Ощущение многомерности изображаемого возникает у читателя по другой причине: герой входит одновременно в несколько готовых систем, занимает одновременно несколько готовых мест, и это обстоятельство лишает его внутренней цельности. В случае, когда эти места оказываются несовместимыми — по контрасту положения (начальник — подчиненный) или по контрасту идеологии и

<sup>87</sup> Здесь, разумеется, напрашивается биографическое истолкование этой темы в связи с судьбой Павла Егоровича Чехова — домашнего деспота, который постепенно терял власть в доме и к старости совершенно ее утратил. Однако чеховское обобщение шире: эта тема — только часть одной из закономерностей — контраста высокого положения и физической немощи, противоречия социального и антропологического. Этот вопрос может также быть рассмотрен в рамках намеченной И. П. Смирновым темы эдипальности реалистической литературы (см.: *Смирнов И. П. Психодиахронология: психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. М., 1994. С. 81—130). Чехов, завершающий реализм, изображает упадок отцовской власти и ослабление бунта младших против нее.

<sup>88</sup> Сюжет рассказа концентрируется в микросюжете — сцене танца Анны на балу, когда вначале громадный офицер ведет себя «как король», а в конце роли меняются: «точно она уже была королева, а он раб» (9, 170). См. об этом: *Baehr, Stephen L. The Locomotive and the Giant: Power in Chekhov's «Anna on the Neck»* // *Slavic and East European Journal*. V. 39. № 1. 1995. P. 31.

правил поведения, присущих тому или иному месту, — возникает специфически чеховский эффект. Гусь Иван Иванович в «Каштанке» выступает на арене сначала в роли лошади, а потом в роли наездника. Это — комическая аллегория положения, при котором человек предстает как парадоксальная сумма несовместимых социальных позиций и одновременно не совпадает ни с одной из них. Слабый силен, сильный слаб — подобные оксюмороны лежат в основе чеховского мировидения. Власть тяготит человека в обоих смыслах слова «тяготит» — и как ее субъекта, и как объект ее действий. Но за понятием власти стоит ничто, «логическая несообразность», подобная Беликову, который держит в страхе весь город только потому, что сам всего боится. Если позднему Чехову свойственно воспринимать власть имущего как несчастного и бессильного человека, то саму власть он видит как некую безличную машину, работа которой не зависит от людей (ср. фабрику в «Случае из практики» или отношение Рагина к тому, что он фактически содержит людей в заключении).

Если любая иерархическая социальность оценивается негативно, а сама иерархия представляется сплошным логическим недоразумением, то возникает вопрос: не является ли чеховским идеалом отсутствие иерархии, равенство? Сразу отвергать эту мысль на основании того, что любой проект равенства утопичен, не стоит, ведь «позитивный» идеал Чехова, как бы его ни формулировали критики, всегда оставался весьма расплывчатым и зачастую утопичным<sup>89</sup>. Рассмотрим вопрос о равенстве подробнее.

Нетрудно заметить, что Чехова неизменно интересуют любые случаи ослабления или подрыва социальной иерархии, когда смешиваются карты привычных социальных отношений. Об этом говорят рассказы, посвященные введению новых уравнительных законов («Упразднили!», «Ворона») или новому суду, перед которым все равны («Из огня да в полымя», «Интеллигентное бревно»), чеховские журналистские репортажи о суде над банкиром («Дело Рыкова и комп.») и написанный на сходную тему рассказ («Беда», 1887), многие страницы «Острова Сахалина», посвящен-

---

<sup>89</sup> Ср.: «В такой принципиально адогматичной модели мира, как чеховская, понятие „чеховский идеал“ очень условно. Оно означает лишь то, что этот идеал наиболее часто обсуждается в чеховских произведениях и что ему отдано авторское сочувствие. Сочувствие, но не более — автор нигде открыто не провозглашает его от своего имени и не присоединяется явно и полностью к герою, этот идеал декларирующему» (Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 268).

ные каторжным из привилегированных сословий, и т. д. Однако нестабильность или падение иерархии он никак не связывает с положительными эгалитарными ценностями («демократия», «сорбность» и т. п.). Отрицание иерархии нигде не сочетается с позитивной программой. Правда, у Чехова есть моменты, когда люди совершенно забывают об иерархии. Эти моменты заставляют вспомнить Толстого, для которого всегда позитивна та общность людей, которая позволяет забыть об отношениях власти<sup>90</sup>. Как и у Толстого, чеховский человек может не помнить о социальных различиях в момент увлечения общим делом. Но беда в том, что это дело никогда не серьезно. В «Налиме» или «Винте» на время становятся равными помещик и крестьяне, генерал и мелкие чиновники, но равенство в увлечении или игре не имеет ничего общего с авторскими «идеалами». Так, «Винт» представляет собой упомянутый выше комический перевод из одной знаковой системы в другую: иерархия чиновников уподобляется карточной колоде. В отличие от многих других юмористических рассказов, здесь перед нами редкий пример адекватного перевода: чистая знаковость, иерархическая пустота игральных карт как нельзя лучше соответствует Табели о рангах. Превращение официальной знаковой системы в неофициальную, игровую отчасти рушит иерархию: начальник садится играть с подчиненными в карты, увлекается и забывает о различиях. Все равны перед увлечением, но равенство это временное, случайное, несерьезное<sup>91</sup>. На место официального порядка не приходит другой, близкий автору.

Там, где Чехов демонстрирует сосуществование официального и неофициального порядков и взаимопереходы между ними (слом иерархии или ее воздвижение), он подвергает отрицанию обе системы. В его художественных текстах нет апологии неофициального, частного как панацеи от власти общества, закона, морали, государства, религии, — потому что частное как таковое принадлежит к тому же «запредельному» по отношению к тексту, необсуждаемому миру, что и чистое знание и безусловная мораль. В реальности частное выступает всегда как нечто готовое, принявшее застыв-

---

<sup>90</sup> Ср. хрестоматийные примеры из «Войны и мира» — охота, пение Наташи, единство перед лицом врага и др. (См.: *Бочаров С. Г.* Роман Л. Толстого «Война и Мир», М., 1987. С. 11, 17, 21, 29 и др.)

<sup>91</sup> Ср. также рассказы «Он понял!», где происходит взаимопонимание пьяницы-барина и крестьянина-охотника, когда крестьянин сравнивает свою страсть с запоем; очерк «В Москве на Трубной площади», где людей уравнивает страсть к птицам и др.

шие формы, в том числе речевые, и потому неизбежно становится одной из форм официоза. Отсюда вся тематическая линия ложных убеждений, выдуманного либерализма, штампов, стереотипов «хороших людей» и т. д. В чеховском мире есть только официальное, «ложно-неофициальное» (или «застывшее неофициальное») и хаос, случайность, неупорядоченность за их пределами. Привычные социальные рецепты Чехов явно отвергает.

Тотальная парадоксальность, скрытая под видимостью спокойного, уравновешенного и благополучного «чеховского мира», находит свое самое наглядное выражение в тех многочисленных инверсиях, переворачиваниях порядка и здравого смысла, которые можно обозначить инвариантом «человек не на своем месте». Эту тему обычно рассматривали в связи с чеховскими фабрикантами, которых тяготят их занятия и богатство («Три года», «Бабье царство», «Случай из практики»)<sup>92</sup>, но на самом деле она шире. Инверсии социальных ролей могут обуславливаться свойствами

- *ума*: в романе «Драма на охоте» действует сумасшедший, «служащий» лесничим и получающий жалованье;
- *характера*: в рассказе «Беспокойный гость» обязанности сторожа выполняет редкий трус;
- *темперамента*: в «Душечке» содержатель увеселительного заведения — истеричный меланхолик;
- *возраста*: в «Агафье» молодой парень с удовольствием выполняет «стариковскую» работу сторожа на огородах, а в «Бабьем царстве» 27-летняя героиня угнетена своими «старушечьими» обязанностями: «сидеть за этими письмами, делать пометки, писать ответы» (8, 258);
- *призвания*: в «Драме на охоте» приемщик на почте — «известный в нашем уезде знаток по части устройства клумб, гряд, газонов и проч.» (3, 303), а графский садовник — бездельник и картежник и т. п.

Этот список можно продолжать бесконечно. Перед нами гигантский оксюморон социальных ролей, где каждый находится не на своем месте. Можно сравнить чеховский мир с миром Достоевского, где тоже все перевернуто с ног на голову, где действуют честный вор, святая проститутка, мудрый идиот, гордые униженные и оскорбленные и т. д. Но ясны и различия. У Достоевского, как известно, человек всегда выше своей социальной роли, в нем всегда есть некий «избыток» (хотя и не обязательно «человечности»). У Чехова не так: здесь есть оксюморонные сочетания вроде трак-

<sup>92</sup> См., например: Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Л., 1981. С. 43—47.

тирщик-богоискатель или врач-палач, но нельзя сказать, что богоискательство Якова Терехова («Убийство») как-то «выше» его социальной роли трактирщика, барышника и обманщика, или что философия доктора Рагина выше его роли врача, который не лечит больных и держит в заключении Громова. Обе части оксюморона дискредитированы и сами по себе, и друг другом, они обе «хуже». Здесь, как и в юмористических рассказах, человек — только место пересечения несовместимых социальных ролей, но эффект их замыкания оказывается уже не смешным, а абсурдным и страшным.

Единственная альтернатива абсурдной социальнойности (если только ее можно назвать альтернативой), которую находит поздний Чехов, — это полная негация социального, сведение человека к страдающему телу. Противоречия исчезают только тогда, когда герои оказываются выброшенными из общества и испытывают сильную боль. Таково финальное отчаяние Рагина, заключенного в палату № 6, такова «новая вера» Якова Терехова на сахалинской каторге, и такова же, например, приписка Анисима — полицейского и фальшивомонетчика («В овраге») — в письме, присланном с каторги: «Я всё болею тут, мне тяжело, помогите ради Христа» (10, 179). Чеховский человек перестает быть гробовщиком, философом, профессором, архиереем и становится больным, старым, умирающим, заключенным — любимым, но только физически страдающим — человеком только на пороге смерти, в ситуации отчаяния, когда ничего изменить уже нельзя. Это единственное средство избавления от неразрешимого противоречия, в которое попадает социальный человек у Чехова.

## Глава 5

### СОЧУВСТВИЕ И ИСКРЕННОСТЬ. ЭКСПРЕССИВНЫЕ РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ

Как мы уже писали, экспрессивные жанры — это типы высказываний, выражающие эмоции говорящего и представляющие его слово о себе и своих чувствах. Они «центростремительны», сосредоточены на субъекте, и язык иногда позволяет делать достаточно тонкие различия в градациях этой направленности: «Жалоба отличается от сетования тем, что первая предполагает включенность события в личную сферу автора, а вторая такого условия не содержит»<sup>1</sup>. Однако и сетование — экспрессивный жанр. Как мы уже подчеркивали в первой главе, речь о себе неотделима от речи о мире, здесь можно говорить только о доминировании экспрессивной функции, и то не всегда отчетливо. Как и в лирике, эмоции и размышления о себе могут быть выражены через слово о внешнем объекте, и при этом говорящий может даже не использовать слова «я». Жанры лирики и эпидейктического красноречия — часть экспрессивных жанров, причем в ряде случаев можно указать на прямое соответствие между первичными и вторичными жанрами: печаль выражается в элегии, жалобе, соболезновании и ряде риторических жанров (надгробное слово, некролог), восторг — в оде и похвальном слове, негодование — в осуждении и сатире. Разумеется, вторичные цели, равно как и вся иллокутивная сила, структура «замысла говорящего», у этих жанров будут различны.

Формы речи, в которых человек высказывает свои эмоциональные состояния, обычно монологичны. В реальном диалоге оглу-

---

<sup>1</sup> Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи. Саратов, 1997. Вып. 1. С. 95.



шенный эмоциями человек не склонен слушать другого и соизмерять свои чувства с реальностью, и потому ситуации, в которых доминируют экспрессивные жанры, неизменно привлекали Чехова — от раннего рассказа «Радость» и до монолога Лопухина в третьем действии «Вишневого сада». Монологичность сохраняется и при внешней видимости диалога: изображенная исповедь в литературе может прерываться вопросами собеседника, но (как мы увидим в разделе 5.3) такое вмешательство полностью подчинено интенциям «ведущего» участника. Под «монологичностью» мы, разумеется, понимаем не только внешнюю оболочку монолога, но и «монологизм» в бахтинском смысле: как единство окончательной оценки говорящим предмета речи. Само название «экспрессивные жанры» подчеркивает неизбежную для этих жанров оценочность — в отличие, скажем, от информативных. Однако завершающая оценка героя не обязана совпадать (а у Чехова никогда не совпадает) с оценкой автора.

Исповедальность (а значит, и огромная роль экспрессивных жанров), как известно, в высшей степени характерна для русской классики. Однако этого никак нельзя сказать об А. П. Чехове: сдержанность — одна из его сознательных творческих установок, которая сближает его с прозой XX века (Камю, Хемингуэй, различные формы устранения авторской оценки в постмодернизме). Однако в отличие от модернистов и постмодернистов, сдержанность чеховского повествователя — это главным образом сознательно подобранный контрастный фон для бесчисленных эмоциональных монологов героев:

(К)огда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовуется рельефнее (...) Да, будьте холодны (Л. А. Авиловой, 19 марта 1892 г.; П 4, 26);

Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление (ей же, 29 апреля 1892 г.; П 4, 58).

Но внимание Чехова к экспрессивным жанрам обусловлено не только и не столько состраданием к героям, сколько интересом к парадоксам коммуникации. Экспрессивные жанры, наряду с фатическими, — наиболее «частные», неофициальные во всем континуме речевых жанров. Человек, сосредоточенный на собственных эмоциях, обычно выпадает (насколько это вообще возможно) из

ролевого поведения. Самовыражение непредставимо в официальных ситуациях, требующих сдержанности, и потому обычные фреймы для экспрессивных жанров — это приватные ситуации. Можно сказать, что именно эти жанры и ситуации уравнивают людей. По чеховским текстам легко проследить, как сходные, а иногда дословно совпадающие жалобы и осуждения звучат в устах героев разного возраста и социального статуса, в том числе и находящихся на противоположных концах социальной лестницы. В этом сказывается присущее именно Чехову чувство равенства людей в горе (отчасти мы уже касались этой темы в третьей главе). Но равенство есть и в другом: в слове почти любого героя можно найти приметы того, что Чехов чувствует ограниченность человеческого языка при выражении эмоций. Эта тема также уже затрагивалась в связи с риторическими жанрами и мелодрамой при анализе рассказа «Враги». Добавим здесь, что чеховским героям бывает трудно выразить в слове не только горе и негодование, но и любые другие сильные эмоции: восторг («Патриот своего отечества»), возмущение (запись гимназиста в «Жалобной книге»; 2, 358), любовь («Три года», «Дома»), ненависть («Княгиня») и т. д. Там, где герой пытается поделиться своим сильным чувством с окружающими, коммуникация немедленно приходит к провалу: ср. попытку Рябовича рассказать о главном потрясении своей жизни офицерам («Поцелуй»; 6, 420) или знаменитую сцену с «осетриной с душком» в «Даме с собачкой» (10, 137). Причина этого — не столько в бездушности людей или окружающей «пошлости», сколько в неспособности человека адекватно, «настоящими» словами сказать о своем чувстве и в непригодности подавляющего большинства бытовых ситуаций для такого рода излияний. Эти препятствия для коммуникации более серьезны, чем определенный социальный строй или нравы некоей группы людей. Человек косноязычен — но, с другой стороны, в его распоряжении всегда находится множество готовых форм для выражения готовых чувств. К ним и обращаются герои, причем так часто, что риторика «въедается» в них, и любая речь становится от нее не свободна. А риторика у Чехова, как мы уже видели, принципиально противопоставлена любому подлинному чувству.

«Сердцу высказать себя» невозможно: собеседник равнодушен или враждебен, излияния в обычной жизни неуместны, готовые слова недостаточны, и потому человек вынужден сдерживать свои эмоции. Такая сдержанность часто оказывается выразительнее слов, именно она порождает чеховское «подводное течение», повышает роль коннотаций в ущерб прямому значению. Появление

«подводного течения» в чеховской драматургии исподволь готовилось в прозе, даже ранней, хотя для нее и мало характерна интроспекция. Во многих случаях слово героя содержит экспрессивный подтекст: речь о мире оборачивается речью о себе.

Как мы уже сказали, экспрессивные жанры всегда оценочны. В чеховском мире эти оценки по преимуществу негативны, и потому в первую очередь мы рассмотрим жалобу и исповедь. Эти два жанра — наиболее частотные из всех, используемых в чеховских текстах, что не раз замечали исследователи<sup>2</sup>. Исповедь и жалоба, хотя и сходятся как процесс самовыражения, то есть могут быть отнесены к экспрессивным речевым жанрам, противоположны по своим интенциям: исповедь признает вину самого субъекта, жалоба обычно винит внешний объект (хотя возможна и парадоксальная жалоба на самого себя). С другой стороны, исповедь всегда обращена к кому-то, а жалоба может быть «чистым» выражением эмоции. Тем не менее, у Чехова они почти всегда совмещены, смешаны, и провести границу между ними оказывается не всегда возможно. Они могут и отождествляться: исповедью часто называют жалобу и, наоборот, жалобой — исповедь. Такая аберрация возможна даже в речи священников: когда о. Яков в рассказе «Кошмар» говорит Кунину, что «приготовил целую исповедь» (5, 69), это, конечно, значит не то, что он собирался каяться в своих грехах перед мирянином и малознакомым человеком, а только то, что он приготовился излить все жалобы на свою несчастную жизнь. Все это говорит о том, что названия жанров смешаны в сознании носителей языка, а сами жанры — в жизненной практике. Тем не менее, мы попробуем рассмотреть их отдельно, начав с жалобы.

### 5.1. Жалоба и сочувствие

Жалоба составляла речевую основу как юмористических, так и серьезных чеховских рассказов: это не слишком очевидное сходство объединяет многие не похожие друг на друга тексты. Так было,

---

<sup>2</sup> Ср., например: «Один и тот же вид исповедального монолога переходит из одного чеховского рассказа в другой и даже появляется в пьесах (ср. Иванова в одноименной пьесе и Войницкого в „Дяде Ване“). Сравнение этих разных монологов неизбежно приводит читателя к выводу, что многие так называемые „серьезные“ или „тяжелые“ исповеди чеховских героев на самом деле представляют собой абсурдные упражнения в эмоциональном потворстве собственным слабостям» (*Pervukhina, Natalia. Anton Chekhov: The Sense and the Nonsense. N.Y., 1993. P. 69.*)

например, в 1887 году, который начался жалобой-юмореской «Новогодняя пытка» и продолжился серьезными рассказами с доминантой жалобы — «Шампанское», «Мороз», «Нищий» и др. И так было у Чехова почти всегда: в большинстве рассказов и пьес, начиная с самых ранних, жалоба либо доминирует, либо хотя бы содержится в речах героев. Поэтому чеховские тексты демонстрируют огромное разнообразие причин, поводов, способов выражения, предполагаемых реакций, характеров адресатов и адресантов жалобы. Жалоба «прошивает» насквозь весь корпус чеховских текстов, и потому очевидно: если есть хотя бы приблизительные, допускающие многие исключения, закономерности в изображении этого речевого жанра, то они имеют важнейшее значение для понимания чеховского творчества в целом. Это тем более важно потому, что в критике самому Чехову приписывали самое разное отношение к несчастьям и жалобам его героев: от всеобъемлющего сочувствия и до позиции отстраненного наблюдателя с «холодной кровью»<sup>3</sup>.

В ранних рассказах жалоба, как и любой другой речевой жанр, широко использовалась для создания комического эффекта. Он достигался прежде всего одним из видов трансформации речевых жанров — приемом *гиперболизации*. Герои жалуются постоянно, жалобы превращаются в устойчивые речевые партии и звучат рефреном в речи на любую тему; часто — как рефрен к просьбе, способ необходимого для ее удовлетворения самоумаления: «Я человек болезненный, ревматический...» («Сапоги»; 4, 7—10), «Я женщина беззащитная, слабая, я женщина болезненная» («Беззащитное существо»; 6, 89). Рефрен, в силу своей механичности, может вступать в прямое противоречие с контекстом, в котором он звучит: «Что-о? — взвизгнула вдруг Щукина. — Да как вы смеете? Я женщина слабая, беззащитная, я не позволю!» (6, 90). В позднейшем творчестве принцип повторяющейся жалобы часто сохраняется: таковы жалобы Иванова в одноименной пьесе, жалобы мужиков в «Степи», жалобы Рагина на отсутствие собеседников, постоянные жалобы доктора Белавина в повести «Три года», жалобы в пьесах «Дядя Ваня» и «Три сестры» и мн. др. Но гиперболизация сходит на нет, как и явные комические контрасты-несоответствия.

Несерьезная по своей сути жалоба в комических текстах может гиперболизироваться или формально, или содержательно. В первом случае, помимо повторяемости, акцентируется, например, невероятная *длительность* жалобы:

<sup>3</sup> См. цитаты из ранней критики и современного литературоведения, которые мы приводили во введении.

В девятом часу он, под влиянием воспоминаний, заплакал и стал горько жаловаться на судьбу (...) Городовой отвел уже двоих в полицию, рассыльный уходил два раза на почту и в казначейство и опять приходил, а он всё жаловался. В полдень он стоял перед дьячком, бил себя кулаком по груди и роптал («Капитанский мундир»; 3, 164).

Во втором случае говорящий раздувает свою крошечную проблему до жалобы на мироустройство, ссылаясь на законы (ср. жалобу на укусившую героя собаку: «Этого, ваше благородие, и в законе нет, чтобы от твари терпеть», — «Хамелеон»; 3, 53) или на Библию (ср. жалобу на зубную боль: «Истинно и правдиво в псалтыри сказано, извините: „Питие мое с плачем растворях“. Сел на медни со старухой чай пить и — ни боже мой, ни капельки, ни синь-порох, хоть ложись да помирай...», — «Хирургия»; 3, 40). Функция гиперболы в этих случаях — подчеркнуть пустоту знака, ничтожность или полное отсутствие референта.

Если жалоба кладется в основу рассказа, то она распространяется, расширяется за счет нагнетания подробностей. На такой *гиперболической детализации* построены многие юмористические рассказы-сценки, например, «Стража под стражей» и «Один из многих». Последний из них был переделан Чеховым в водевиль, и это не случайно. Смешение речевых жанров — жалобы, мешающиеся со скандалами, — примета чеховского юмора в одноактных комедиях. Так происходит в водевиле «Предложение», где по ходу скандала нарастают жалобы-рефрены героя на здоровье; в «Медведе», где попеременно звучат жалобы Поповой на покойного мужа и Смирнова — на кредиторов; в «Юбилее», откуда перешла из рассказа «Беззащитное существо» Щукина-Мерчуткина с ее постоянными жалобами; в пьесах-монологгах «Лебединая песня (Калхас)» и «О вреде табака», где комические подробности сочетаются с вполне серьезными жалобами героев на себя, других и судьбу.

Помимо гиперболы, комический эффект создается и варьированием другого тропа: переноса по противоположности, *иронии*. Мы уже писали об иронии как главном средстве сюжетопорождения у раннего Чехова: юмореска часто строится как разворачивание тропа иронии путем перехода речевого жанра в свою противоположность. Жалоба чаще других жанров предстает исходной точкой такого построения. В «Рассказе, которому трудно подобрать название» жалоба чиновников на общественную несправедливость мгновенно превращается в похвальное слово начальнику, как только начальник заходит в ресторан, где они собрались:

Притеснения на каждом шагу... Сколько слез! Сколько страдальцев! Пожалеем их, за... заплачем... (Оратор начинает слезоточить.)  
Заплачем и выпьем за...

В это время скрипнула дверь. Кто-то вошел. Мы оглянулись и увидели маленького человечка с большой лысиной и с менторской улыбочкой на губах. {...}

— ...заплачем и выпьем, — продолжал оратор, возвысив голос, — за здоровье нашего начальника, покровителя и благодетеля, Ивана Прохорыча Халчадаева! Ураааа! (2, 81).

Аналогичное построение находим в рассказе «В номерах»: жалоба некой полковницы Нашатыриной на живущего за стенкой штабс-капитана — «пьяницу, буяна, оборванца» (3, 231) — превращается в любезное приглашение в гости, как только имеющая дочерей полковница узнает, что офицер не женат. Человек чеховской юмористики существует только в рамках строго упорядоченных речевых стереотипов, и потому поворот определенного дискурса на 180 градусов — достаточное и часто единственное сюжетное основание юморески. Этого поворота довольно для инверсии исходной ситуации, характеристики героя и выражения авторского к нему отношения — без всякого эксплицитного комментария. Разумеется, иронический «протеизм», способность слова комического героя к трансформациям, относится не только к жалобе, но и к любому речевому жанру, у которого есть противоположность. Жалоба выделяется среди них только тем, что ей противостоит весьма широкая область хвалебных и «жизнеутверждающих» жанров.

Ирония во всех описанных выше случаях — авторская: сам герой никогда не замечает противоречивости своей речи или ее несоответствия ситуации. Поэтому иронически могут звучать и хвалебные, восторженные речи, противоположные по смыслу жалобе, но занимающие ее место в силу неадекватной оценки говорящим реальности. Так, в «Капитанском мундире» портной восхищается тем, на что надо бы жаловаться: «барским» поведением своих клиентов-офицеров, которые не платят за работу и бьют его<sup>4</sup>. Тема

---

<sup>4</sup> Ср. позицию Толстого, который в «Анне Карениной» трактует тот же вопрос: в кодекс чести Вронского как гвардейского офицера не входит обязанность платить портному. Заметив одно и то же явление, Чехов и Толстой подошли к нему с противоположных концов социальной лестницы и отнеслись по-разному. Толстой рисует социально обусловленное поведение представителя определенной группы; Чехов говорит об индивидуальности (Меркулов — не «типичный» портной) и социальной всеобщности (холопство широко распространено). При этом чеховская трактовка

инерции сознания, сохраняющего рабские привычки вопреки изменившимся обстоятельствам, реализуется у Чехова не только в подчинении героев несуществующему приказу, как мы видели в предыдущей главе, но и в иронической форме «восхваления рабства» и «жалобы на свободу». Так происходит во многих текстах — от раннего рассказа «Отставной раб» и до «Вишневого сада», где Фирс называет освобождение крестьян «несчастьем» (13, 224)<sup>5</sup>.

Ситуация, когда человек доволен тем, на что надо бы жаловаться, дополняется ситуацией, когда человек жалуется без причины или выдумывает причину для жалоб. Так рождается осознанная или неосознанная *ложная жалоба*, которая тоже принадлежит к ироническому типу. Типологически ей соответствует невозможная просьба, о которой мы уже писали. Жалоба, как и любой речевой жанр, требует определенной реакции собеседника: пожаловаться — значит попросить понимания, сочувствия или помощи. Но если основание жалобы ложно, то сочувственная реакция собеседника будет неадекватной. Именно так — серьезно и неадекватно — и реагируют герои: право на иронию и разоблачение Чехов обычно предоставляет читателю. Так, в юмореске «Загадочная натура» героиня жалуется дважды: в первый раз — на тяжелые жизненные обстоятельства, вынудившие ее выйти замуж за богатого старика, а во второй раз, после его смерти, — на то, что на ее пути стоит непреодолимый соблазн, а именно — другой богатый старик. Ее собеседник, писатель, выслушав ее, «подпирает кулаком свою многодумную голову, вздыхает и с видом знатока-психолога задумывается» (2, 92)<sup>6</sup>.

Наиболее развернутая из всех «ложных жалоб» была написана Чеховым уже после отхода от юмористики: это фельетон «В Москве» (1891). Этот текст кажется ясным и однозначным в своих интенциях, но если учесть то, что к моменту его написания уже создано немало рассказов о «скуке жизни», и то, что еще больше таких рассказов и пьес Чехову предстояло написать, то и он окажется парадоксальным. Московский «Кисляев» жалуется главным образом на скуку, и эта жалоба моментально находит отклик у окружающих:

---

представляется более безнадежной: Вронский — рефлектирующий герой, который в рамках толстовской поэтики способен встать выше правил своей социальной группы; Чехов рисует человека бессознательного.

<sup>5</sup> Ср. «бессловесное» выражение той же темы в «Мужиках» — в знаменитой сцене, когда бывший лакей Николай Чикильдеев примеряет свой лакейский фрак (9, 301).

<sup>6</sup> Ср. близкую ситуацию в рассказе «Тсс!...» (5; 404, 406).

Я московский Гамлет. Да. Я в Москве хожу по домам, по театрам, ресторанам и редакциям и всюду говорю одно и то же:

— Боже, какая скука! Какая гнетущая скука!

И мне сочувственно отвечают:

— Да, действительно, ужасно скучно (7, 500).

В данном случае ложность жалобы не вызывает сомнений, потому что текст прямо говорит о скучности, необразованности, распушенности самого фельетонного Кисляева. Скучный человек жалуется на скуку, жалоба на себя подменяется жалобой на мир. Гораздо сложнее дело обстоит с героями позднего Чехова: многие из них точно так же жалуется на скуку (Рагин, Вера Кардина, Старцев, Войницкий, сестры и многие другие), точно так же их слова охотно подхватываются окружающими<sup>7</sup>, но решить, обоснованы ли их жалобы, достаточно трудно. Читатель часто видит, что избавиться от скуки — переехать в другой город, найти себе занятие и т. п. — очень просто, и недоумевает: почему герои только «ноют», но не пытаются изменить свою жизнь? Основания жалоб многих героев кажутся почти столь же надуманными, как у «московского Гамлета», отсюда бесчисленные пародии, поток которых не прекращается и в наше время<sup>8</sup> и где основной принцип построения — вполне «чеховский»: гиперболизировать ложность и интенсивность жалобы, превратить ее в «нытье»<sup>9</sup>. В этих пародиях, конечно, есть

---

<sup>7</sup> В «Палате № 6» о том, что в городе скучно, с Рагиным готовы согласиться не только Громов, но и Михаил Аверьяныч, и члены комиссии, назначенной для освидетельствования здоровья Рагина, — разумеется, каждый по-своему, в рамках «диалога глухих желаний».

<sup>8</sup> «Буренинская» пародийная линия существует до сих пор: нетрудно показать, что множество современных переделок чеховских рассказов и особенно пьес усиленно акцентируют «ложные жалобы» героев. Ср. такие тексты, как «Посвящается Чехову» И. Бродского, «Дядя Сеня» В. Пьецуха, «Любовь в Крыму» С. Мрожека и мн. др. О стихотворении Бродского см. нашу статью: *Степанов А. Д.* Бродский о Чехове: отвращение, соревнование, сходство // Звезда. 2004. № 1. С. 156—170.

<sup>9</sup> С точки зрения теории речевых жанров разница между «жалобой» и «нытьем» состоит в том, что последнее определение содержит в себе чужую негативную оценку (или оценку самого героя, отстраняющегося от своего слова). В научной литературе велась полемика по вопросу, включать ли в число речевых жанров те типы высказываний, названия которых содержат негативную и экспрессивную оценку (см.: *Федосюк М. Ю.* Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. 1997. № 5. С. 112—115, а также возражения: *Дементьев В. В.* Фатические речевые жанры // Вопросы языкознания. 1999. № 1. С. 43; *он же.* Непрямая коммуникация и ее жанры. Саратов, 2000. С. 156—157).



рациональное зерно, но они всегда односторонни: тексты позднего Чехова неоднозначны, они дают основания и для сочувствия герою, который воспринимает свое положение как безнадежное, и для иронии над ним. Специфически чеховская черта, как мы попытаемся показать ниже, — это размывание грани между субъективным и объективным, между тем, что «кажется» непреодолимым, и тем, что «есть». А потому «всеобъемлющее сочувствие» и «полная безжалостность», о которых говорили современники, — в равной мере неверные определения.

Даже ложная жалоба в устах чеховских героев принимает форму жалобы на фатальные, непоборимые внешние обстоятельства. В этом смысле «ложные жалобы» представляют собой комический вариант более широкого разряда высказываний, в которых герой жалуется на явления, не зависящие от него, которые нельзя преодолеть или наказать, на которые нельзя повлиять. Это *жалоба на «стихию»*. Такая жалоба заведомо обречена на отсутствие результата, и в комическом варианте ее бесплодность эмблематически выражает известный фрагмент «Жалобной книги», где реализуется языковая идиома «слова (в данном случае — „жалоба“) на ветер»: «Подъезжая к сней станции и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа. И. Ярмонкин» (2, 358). Безрезультатность спора, проповеди, просьбы дополняется безрезультатностью жалобы.

«Стихия» или «сила» выступает у Чехова в двух ипостасях — кажущейся или реальной. Препятствие может только казаться герою непреодолимым, и тогда сюжет тяготеет к ироническому модусу, но оно может и действительно быть весьма серьезным, и тогда перед нами драма. Тема *непреодолимой «силы»*, осложненная смешением кажущегося и подлинного, заряженная потенциалом трагикомизма, становится важнейшей для позднего чеховского творчества. Она позволяет говорить о слабости человека вообще, независимо от того, обусловлена ли эта слабость его личными качествами, или же существуют объективные причины его бессилия перед собой и миром. Чертой, которая во многом создает чеховскую специфику, оказывается то, что *бессилие перед самим собой* преобладает: «силой» могут стать любые свойства субъекта и тогда человек перестает быть хозяином самому себе. Отсюда разнообразие архитектурных решений этой темы. Если бессилие перед объективными обстоятельствами в каждом отдельном тексте эмоционально однозначно: мелодраматично<sup>10</sup> или комич-

<sup>10</sup> Как в рассказах об обиженных детях («Устрицы», «Ванька», «Спать хочется»).

но<sup>11</sup>, то ситуация, когда нечто представляется непреодолимым в самом человеке, потенциально сложнее.

Самыми простыми «силами в себе» для героев Чехова оказываются *страсть или привычка*, которые часто неразличимы<sup>12</sup>. Тема увлечения, доходящего до страсти и становящегося привычкой, возникает уже в самых ранних рассказах, как смешных, так и серьезных: человек жалуется на то, что он не в состоянии преодолеть страсть к охоте («Он понял!»<sup>13</sup>, «Рано!»<sup>14</sup> и «Егерь»<sup>15</sup>) или рыбной ловле («Дочь Альбиона»<sup>16</sup>), для участкового пристава непреодолимым оказывается соблазн взять деньги («Самообольщение»), директор департамента одержим страстью к реформам — болезнью с периодическими приступами («Разговор») и т. п. Страсть обычно не поэтизируется, а, напротив, уподобляется болезни: в постоянном воспроизводстве этой темы чувствуется интерес Чехова-врача. Постепенно круг непреодолимых явлений расширяется: «силой», на которую жалуется человек, могут оказаться не только боль и болезнь («Лошадиная фамилия», «Тиф»), но и лень («Моя „она“»), нервы («Нервы», «Неприятность», «Припадок»), собственная бездарность («Мелюзга»), робость и незрелость («Володя»), холодность и бессилие («Верочка»). Самыми сложными из непреодолимых чувств оказываются страх («Психопаты», «Пересолил», «Страхи», «Страх» и др.) и любовная страсть вопреки рассудку («Полинька», «Несчастье», «Ариадна» и др.). Страх и страсть для героя Чехова обычно таинственны и сопровождаются акцентированной жалобой на непонимание себя и мира. Это непонимание может быть объяснено тем, что знаковые системы, которыми оперируют герои (в «тюрьму» которых они заключены), заведомо недостаточны для адекватного описания реальности<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> Как в случаях, когда героя преследуют мелкие неприятности и кви-прокво (от одного из первых рассказов — «Петров день» — и до Епиходова в «Вишневом саде»).

<sup>12</sup> Во второй главе мы уже говорили о неотличимости страсти и привычки на примере «привычного» спора.

<sup>13</sup> «Все одно как запой... Один шут... Ты не хочешь, а тебя за душу тянет. Рад бы не пить, перед образом зарок даешь, а тебя подмывает: выпей! выпей!» (2, 175).

<sup>14</sup> «Этакое горе, что и сказать тебе, Игнаша, не умею!» (6, 115).

<sup>15</sup> «Раз сядет в человека вольный дух, то ничем его не выковыришь» (4, 81).

<sup>16</sup> «Дернул же меня черт привыкнуть к этой ловле! Знаю, что чепуха, а сижу! Сижу, как подлец какой-нибудь, как каторжный, и на воду гляжу, как дурак какой-нибудь! На покос надо ехать, а я рыбу ловлю» (2, 196).

<sup>17</sup> См.: *Щербенок А. В.* «Страх» Чехова и «Ужас» Набокова // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd 44. 1999. С. 5—22.

Те случаи, когда человек жалуется только на себя, представляют, в сущности, парадокс: герой объективирует свои качества, смотрит на себя со стороны, осуждает себя, часто адресует это осуждение самому же себе в качестве слушателя и — ничего не предпринимает. Осознав свою слабость, герой начинает на нее жаловаться. Но рефлексия приводит только к одному (перформативному) действию, а именно — к жалобе. Герой как бы перебирает все возможные речевые средства, которые имеются в его распоряжении, в надежде, что какие-то из них помогут ему описать и понять ситуацию, но эти надежды оказываются тщетны. Языковые и речевые средства, которыми владеет герой, явно недостаточны для такого описания.

В других текстах «сила» становится еще сложнее и неоднозначнее: нечто непреодолимое в себе предстает в виде «тяги» к объектам внешнего мира: это и тяга к цинизму («Циник»); к завораживающему пороку («Тина»); к «идее», возведенной в ранг веры («На пути»<sup>18</sup>); тяга к иному пространству, утопии места, где возможно счастье (Лаевский — «Дуэль»; Чикильдеевы — «Мужики», Никитин — «Учитель словесности», сестры — «Три сестры» и др.) и т. д. В то же время оказывается труднее провести границу между причинами для жалобы в себе и в мире. В повести «Скучная история», которую можно рассматривать как развернутую жалобу, герой утверждает, что он «с детства (...) привык противостоять внешним влияниям и закалил себя достаточно» (7, 278), но тем не менее жалуется и на них, и на себя самого. Его одинаково раздражает присутствие рядом людей, чуждых его привычкам, изменение прежних порядков в его доме, — и бессонница, слабость, собственное брюзжание и т. д. Смешение причин и следствий делает эту повесть сложной для интерпретации: недовольство героя самим собой можно воспринять как причину его недовольства миром, но возможен и обратный ход мысли: объективные обстоятельства, и прежде всего болезнь, оказываются причиной недовольства собой, «виляний» профессора и даже самого вывода об отсутствии у него общей идеи.

Неразличимость внешнего и внутреннего яснее всего выражается в странном слове «сила», которое повторяется во множестве текстов. Этот чеховский знак может иметь самые разные смыслы. «Силой» предстают:

---

<sup>18</sup> Ср. также многочисленных героев, увлеченных наукой и просвещением, о которых говорилось в первой главе.

*Физиологические процессы:* «Неведомая сила сжала его дыхание, ударила по ногам; он покачнулся и без чувств повалился на ступени» («Беглец»; 6, 352); «сил(а), которая сковывает по рукам и ногам, давит ее и мешает ей жить» («Спать хочется»; 7, 12);

*Психологические процессы:* «Она не чувствовала ни ветра, ни темноты, а шла и шла... Непреодолимая сила гнала ее, и, казалось, остановись она, ее толкнуло бы в спину» («Несчастье»; 5, 259); «какая-то невидимая и непонятная сила грубо толкает меня вон из моей квартиры» («Скучная история»; 7, 280); «жил, словно делал одолжение неведомой силе, заставляющей меня жить» («Огни»; 7, 114);

*Природные процессы и явления:* «Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала в лесу и на церковной крыше, злобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а что-то побежденное выло и плакало...» («Ведьма»; 4, 375); «невидимая гнетущая сила мало-помалу сковала ветер и воздух» («Степь»; 7, 29); «невидимая сила, монотонно шумящая где-то внизу» («Огни»; 7, 125); «и в то же время нескончаемая равнина, однообразная, без одной живой души, пугала ее, и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто» («В родном углу»; 9, 316);

*Артефакты:* «Это носатое чудовище (пароход. — А. С.) прет вперед и режет на своем пути миллионы волн; оно не боится ни потемок, ни ветра, ни пространства, ни одиночества, ему всё нипочем, и если бы у океана были свои люди, то оно, чудовище, давило бы их, разбирая тоже святых и грешных» («Гусев»; 7, 337);

*Социальные отношения:* «И в воображении Ани все эти силы сливались в одно и в виде одного страшного громадного белого медведя надвигались на слабых и виноватых, таких, как ее отец» («Анна на шее»; 9, 166—167); «ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь» («Случай из практики»; 10, 81—82) и др.<sup>19</sup>

Есть искушение истолковать эти примеры как свидетельство негативного мистицизма Чехова, его веры в Судьбу и Необходимость, к чему склонялся в своей известной работе Лев Шестов:

Есть в мире какая-то непобедимая сила, давящая и уродующая человека, — это ясно до осязаемости (...) кто однажды побывал в же-

<sup>19</sup> В еще большей степени «непреодолимой силой» оказываются предрассудки и привычки, однако они никогда не попадают в поле зрения героев. Надо заметить, что привычка — неоднозначное явление у Чехова. Она и необходима, потому что облегчает жизнь, и всегда чревата автоматизацией поведения и восприятия.

лезных лапах необходимости, тот навсегда утратил вкус к идеалистическим самообольщениям<sup>20</sup>.

Но, как нам кажется, чеховская «сила» в какой-то мере поддается и рациональному толкованию. Внешние и внутренние явления и процессы материализуются в представлении героев, предстают как реальность. Такая «материализация в сознании» сродни мифотворчеству. Правда, полному отождествлению с мифом препятствует то, что иногда перед нами не прямая речь героев, а слово повествователя. Однако в большинстве случаев это речь, либо прямо передающая слово героя (означаемое и означающее), либо передающая его общую смысловую позицию (только означаемое). Обратим внимание на следующую корреляцию: «сила» обычно появляется в тексте повествователя тогда, когда центральный герой не может дать название явлению или процессу, когда мир не вписывается в его язык, в доступные ему дескриптивные системы. Дети в приведенных примерах не могут означить простые явления: обморок, сонливость, томление перед грозой. Взрослые оказываются в затруднении перед самыми разными внутренними и внешними явлениями — в зависимости от своего развития. Мифологическое сознание дядька из «Ведьмы» или Гусева из одноименного рассказа демонизирует метель, море, пароход, выражая тем самым и собственную тревогу. Чтобы как-то обозначить свое внутреннее состояние, им нужны объекты внешнего мира. Образованные люди возводят в ранг «силы» любовную страсть, отращивание, скуку, страх, социум и природу в целом. Получается, что герои в какой-то степени уравниваются: вне зависимости от возраста, образования, статуса, степени развития и т. д., у каждого есть своя угнетающая «сила», а система «всеобъясняющих» понятий, которой владеет герой, всегда недостаточна здесь и сейчас для данного человека. Поэтому доминантой чеховского отношения к герою следует считать не жалость и не жестокость, а трезвое, если угодно — слишком трезвое, понимание ограниченности человека как носителя языка и субъекта познания, как «человека означающего».

Один из самых ярких чеховских парадоксов состоит в том, что «сила» гнетет не только человека. Многие исследователи писали о знаменитых чеховских *олицетворениях*, о том, что современники

---

<sup>20</sup> Шестов Л. Творчество из ничего // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 590. Ср. трактовку «силы» как фатума, позволяющую рассматривать чеховский мир как трагедийный, в работе: Лапушин Р. Е. Не постигаемое бытие...: Опыт прочтения А. П. Чехова. Минск, 1998. С. 25—26.

(Р. А. Дистерло<sup>21</sup>, а за ним Д. С. Мережковский, Н. К. Михайловский, В. А. Гольцев и др.) неудачно называли чеховским «пантеизмом»<sup>22</sup>. Однако, как нам кажется, не была подмечена важнейшая черта персонификаций: очень многие из них содержат некую жалобу от лица природы, стихий, птиц, животных, неодушевленных предметов и т. д. Иногда такие олицетворения традиционны и объяснимы. Так, в рассказе «Циник» все животные в зверинце своим видом «жалуются» на судьбу, получая в ответ, подобно многим чеховским героям, нечто обратное сочувствию (4, 167—170). В других случаях происходящее в природе представляет собой прямую проекцию происходящего в душе человека:

(В)ороны, разбуженные шумом колес, закопошились в листве и подняли тревожный *жалобный* крик, как будто знали, что у доктора умер сын, а у Абогина больна жена («Враги»; 6, 36);

Однако наряду с этими случаями у Чехова есть множество олицетворений, где «жалоба в природе» слабо связана или никак не связана с настроением героев:

Бывает так, что на горизонте мелькнут журавли, слабый ветер донесет их *жалобно-восторженный* крик («Верочка»; 6, 70);

(В)стревоженные чибисы где-то плакали и *жаловались* на судьбу («Степь»; 7, 30);

Азорка, должно быть, понял, что разговор идет о нем; он поднял морду и *жалобно* заскулил, как будто хотел сказать: «Да, временами я невыносимо страдаю, но вы, пожалуйста, извините!» («Огни»; 7, 105).

Человек (если он не зоолог и не орнитолог) всегда неправильно интерпретирует сигналы, подаваемые животными. Но дело в том, что у Чехова эта интерпретация отличается от общепринятой и явно представляет собой аналог мифологии подавляющей «силы» в сознании его героев. Даже изображение бешеного волка не лишено жалобных обертонов; образ, который создается в результате, оказывается предельно парадоксален:

Но в это время волк, не глядя на него и будто нехотя, издал *жалобный*, скрипучий звук, повернул к нему морду и остановился. (...) Схваченный волк *жалобно* зарычал и рванулся (...) Оба, Нилов и волк, головы которых были на одном уровне, глядели в глаза друг

<sup>21</sup> См.: Р. Д. (Р. А. Дистерло). Новое литературное поколение // Неделя. 1888. № 13, 15.

<sup>22</sup> См. об этом в нашей статье: Степанов А. Д. Антон Чехов как зеркало русской критики // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 977—979.

другу... (...) В глазах светилась луна, но не видно было ничего, похожего на злобу; они плакали и походили на человеческие («Волк»; 5, 41—42).

В чеховском мире даже бешеный волк страдает по-человечески. То же касается любых неодушевленных предметов: неизменно жалобно звенят колокола и колокольчики, жалобно скрипят шкафы, полы, двери, окна и колодезные журавли, жалобно завывает метель и ветер, жалобно звенят телеграфные провода и т. д. Жалуется весь мир, живой и не живой. Кульминацией такого рода жалоб можно считать знаменитый плач травы в повести «Степь»:

(В) своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя... (7, 24).

В чеховедении были попытки связать плач травы с понятием «невольной вины», важной для понимания и пьес, и рассказов<sup>23</sup>. Трава, метонимически связанная со степью-Родиной, а метафорически (через сходство с плачем травы в «Слове о полку Игореве») — с историческими судьбами этой родины, конечно, удачно вписывается в такую концепцию. Но если сравнить этот фрагмент с приведенными выше цитатами (жалобы собаки и бешеного волка), и если учесть, что любой неодушевленный предмет у Чехова потенциально наделен способностью к жалобе, то ситуация окажется сложнее. Если, как мы писали, в каждом отдельном рассказе или пьесе герой отмечен некой пустотой, которую он смутно осознает и пытается компенсировать, то в чеховском творчестве в целом «растворен» субъект (адресант) жалобы, не способный понять мир, чувствующий давление этого мира, которое он представляет в виде мифологизированной «силы»; он не может понять причин своего состояния, доступные ему знаковые системы для этого недостаточны.

<sup>23</sup> Ср., например: «Невольная вина, как правило, замыкается на субъекте вины. Кроме бессилия, в ней звучит боль, жалоба на „сложение жизни в целом“, которое невозможно принять и нельзя изменить» (Лапушин Р. Е. Трагический герой в «Палате № 6» (от невольной вины к совести) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 63).

Парадоксы жалобы у Чехова не ограничиваются адресантом и референтом, о которых мы писали выше: они связаны и с *адресатом*, слушателем. Жанр жалобы предполагает, что адресат готов выслушать говорящего, готов, если можно, по мере сил помочь, а если нельзя, то, по крайней мере, проявить сочувствие<sup>24</sup>. Эти условия близки к концепции адресата в просьбе, и это не случайно: во многих случаях жалоба и просьба оказываются нераздельны, и многое из того, что было сказано выше о просьбе, может быть отнесено к жалобе<sup>25</sup>.

Как и в случае просьбы, у раннего Чехова комическими могут становиться жалобы, направленные *не по адресу*: пациент, зайдя не в ту дверь, жалуется на зубную боль адвокату («Ах, зубы!»); муж жалуется на жену ее любовнику («Ниночка»). Жалоба может быть случайно адресована тому, на кого жалуется (совпадение предмета и адресата жалобы): извозчик жалуется случайному седоку на человека, обокравшего его и испортившего ему жизнь, а седок оказывается самим вором («Ванька»; 1884). В рассказе «Последняя могижанша» властная жена, которая довела своего мужа до рабского состояния, адресует жалобу о том, что он «звания своего не помнит» (3, 419), предводителю дворянства. В последнем примере смешиваются два несовместимых дискурса: в конфликт вступают семейные отношения и социальные институты. Принцип смешения несовместимых ролевых установок, речевых жанров и знаковых систем, о котором мы писали в предыдущей главе, действует во всем чеховском творчестве, и рассказы о жалобе не являются исключением.

Комическая жалоба не по адресу у позднего Чехова трансформируется в мотив *эмоционального непонимания*: внешние препятствия становятся внутренними. Жалоба может быть обращена к человеку, лишенному способности к сочувствию по разным причинам: по своему характеру; в силу овладевшей им идеи; «глухому» только в данную минуту из-за того, что его эмоциональное состояние противоположно состоянию говорящего. Когда говорят о взаимном непонимании людей у Чехова, о потере контакта, чаще всего имеют в виду именно эти ситуации.

---

<sup>24</sup> Т. В. Шмелева различает два вида жалобы, в зависимости от образа адресата: конфиденнта или уполномоченного „принимать меры“» (Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи. Вып. 1. Саратов, 1997. С. 94). Для наших целей это разделение не столь существенно.

<sup>25</sup> Ср. определение М. Ю. Федосюком мольбы как жанра, совмещающего просьбу и жалобу (Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. 1997. № 5. С. 110).



Первая из указанных причин — жестокость, суровость, закрытость человека, который не способен расслышать жалобу другого — довольно редка у Чехова. У него есть бессердечные герои (Наташа — «Три сестры», Аксинья — «В овраге», Яша — «Вишневый сад» и др.), но автор обычно избегает излишнего мелодраматизма, который породила бы обращенная к таким людям жалоба.

Более «чеховской» представляется ситуация, когда жалоба или просьба о сочувствии обращена к человеку, который поглощен некой страстью или идеей. Так обстоит дело уже в рассказе «Егерь»: страсть к охоте и некая карикатурная «социология» мешают герою с сочувствием отнестись к жене. Строгие церковные правила и дурной характер становятся препятствием для сочувствия в рассказе «Казак». В рассказе «Чужая беда» в такой роли выступает экономическая идея «рационального хозяйства». Молодой адвокат покупает имение оскудевшего помещика. Жалостная картина расставания с родовым гнездом его ничуть не трогает: «Кто им велел закладывать имение? Зачем они его так запустили? И жалеть их даже не следует» (5, 235). Когда жена героя начинает все-таки жалеть разорившуюся семью, муж ожесточается, и пуантом рассказа становится переход речевого жанра в свою противоположность:

И чем мрачнее и сентиментальнее работало ее воображение, тем сильнее хорохорился Степа. С самым ожесточенным авторитетом толковал он о рациональном хозяйстве, выписывал пропасть книг и журналов, смеялся над Михайловым — и под конец его сельскохозяйственные мечты обратились в смелое, самое беззастенчивое хвастовство... (5, 235—236).

Среди рассказов позднего Чехова к этой теме, безусловно, относятся «В ссылке» и «Палата № 6». Как Толковый, так и Рагин не могут отнестись с сочувствием к другому, и ответственность за это Чехов возлагает на усвоенные ими идеи.

Бесчувственными у Чехова часто предстают либералы, люди подчеркнуто «честные» и рациональные. В первом акте «Иванова» Анна Петровна адресует жалобы на то, что ее разлюбил муж, доктору Львову. Реакция Львова — не сочувствие, которого ждет героиня, а неоправданное возмущение Ивановым. В повести «Три года» Лаптев сообщает эмансипированной либералке с говорящей фамилией Рассудина, что у них с женой недавно умер ребенок, и слышит в ответ: «Можете успокоить ее, — усмехнулась Рассудина (...), — будет еще целый десяток. Чтобы рожать детей, кому ума не

доставало» (9, 73). Интересно то, что в обоих случаях отказ в сочувствии не портит отношений героев.

Не менее распространен случай, когда жалоба адресована человеку, который именно здесь и сейчас не расположен к сочувствию. Противоположное эмоциональное состояние слушателя — вид квипрокво, но далеко не комического. Извозчик Иона, у которого умер сын, пытается адресовать свою жалобу компании полупьяных гуляк («Тоска»). В повести «Три года» умирающая Нина, сестра Лаптева, жалуется брату на своего мужа, который не любил ее, завел другую семью, часто оставлял одну и т. д. Однако слушатель — Алексей Лаптев — в этот момент переживает пик влюбленности, и едва ли способен осознать весь трагизм ситуации. В «Огнях» Ананьев соблазняет Кисочку сразу после того, как выслушивает ее жалобы на судьбу. В последнем случае причинами поведения героя становится сочетание «идеи» (пессимизма) и сиюминутного настроения. При этом Кисочка парадоксальным образом воспринимает его поступок как предложение помощи: уехать с ним, жить настоящей жизнью, оставить все, на что она жалуется. Получается «обманное утешение» — помимо воли человека: Ананьев и не думал, что она так все может воспринять. Ложь возникает сама собой из правил восприятия речевого жанра.

Как мы видим, в ситуации жалобы у Чехова адресат часто оказывается неадекватен — по самым разным причинам. Как и в случае просьбы, константой остается результат, а не причины этого результата.

Еще более парадоксальными выглядят ситуации, в которых слушатель-человек подменяется неодушевленными предметами, животными и т. д. Такие нарушения адресации жалобы характерны уже для самых первых серьезных чеховских рассказов<sup>26</sup>. Так, в сценке «Калхас» доминантный речевой жанр — жалоба — осложняется тем, что герой, ничего не играя, выходит на сцену в шутовском костюме и со следами грима на лице, а адресатом его жалоб становится профессиональный «слушатель» и «подсказчик», лишенный собственного слова, — суфлер, да еще пустой зрительный зал: «Это была странная, необычайная сцена, подобной которой не знал ни один театр в свете, и зрителем была только бездушная, черная яма» (5, 393). Последнее обстоятельство символично: для жалоб Светловидова — сначала на ситуацию, в которой он оказался, а потом — на старость, близкую смерть, людей, судьбу —

<sup>26</sup> Заметим, что в серьезных рассказах жалоба часто сочетается с исповедью. Об исповеди у Чехова см. ниже в данной главе.

не может быть адекватного адресата, способного утешить или помочь. Чехов подменяет только один аспект речевого жанра — адресата, ставит на его место «черную яму» театрального зала, которая в представлении героя и оказывается виновна в его несчастьях: «Яма-то эта и съела у меня 35 лет жизни, и какой жизни...» (5, 392)<sup>27</sup>. В пьесе «Лебединая песня (Калхас)», переработанной из рассказа, коммуникативная структура еще более усложняется. Во-первых, та же «черная яма» в данном случае как бы заполнена зрителями чеховской пьесы — и именно они оказываются адресатами жалоб Светловидова. А во-вторых, в пьесе, в отличие от рассказа, доминируют и борются уже два речевых жанра — жалоба и театральный трагический монолог. Поток жалоб героя сменяется монологами из несыгранных ролей. Поскольку жалуется герой на шутовское амплуа, слова классических трагедий выступают как борьба с ролевой идентичностью, кажутся преодолением ситуации, победой. Но эта победа мнимая, она говорит, скорее, о самообмане героя. Если «Калхас» представлял собой типичный «рассказ открытия»<sup>28</sup>, когда герой открывает для себя большую, чем он думал раньше, сложность жизни, то пьеса гораздо парадоксальнее и пессимистичнее: она говорит о том, что попытка опомниться, «проснуться» для новой жизни возможна для человека только в готовых формах иных ролей. Комический актер, шут, мечтает о трагической роли, но не о выходе за пределы ролевого поведения как такового: «оставить сцену» невозможно, можно только на время войти в другую, серьезную роль<sup>29</sup>. Таким образом, герой жалуется на внешние обстоятельства, но причина несчастий заключена не в них, а в нем самом. Он навеки связан конвенцией со своим адресатом — театральным зрителем, пусть даже отсутствующим здесь и сейчас. Выйти из одной роли — значит войти в другую, и никакой свободы самовыражения, которую обычно приписывают экспрессивным жанрам, в том числе жалобе и исповеди, быть не может.

Эксперимент с адресатом жалобы представляет собой и рассказ «Тоска»: не найдя сочувствия у людей, Иона адресует свою жалобу

<sup>27</sup> Ср. упомянутую выше жалобу на виновника несчастий героя самому этому виновнику в рассказе «Ванька» (1884).

<sup>28</sup> О «рассказах открытия» см.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 10—21.

<sup>29</sup> Безвыходность подчеркивает и обычное для Чехова столкновение ролевого и антропологического: Светловидов всячески подчеркивает, что он старик, что ему 68 лет. Чехов не случайно «состарил» своего героя на 10 лет по сравнению с рассказом.

лошади<sup>30</sup>. Этот сюжет обычно интерпретируется в гуманистическом духе: доминантами оказываются разобщенность и очерствение людей в большом городе, их самопоглощенность, неспособность к сочувствию и т. д. Это верно, но в рассказе есть и другая тема, коммуникативный парадокс, на который обращает внимание В. Б. Катаев: «(Ионе) кажется, что выговорить, выплакать тоску только и можно в определенных ритуальных, то есть закрепленных знаковых формах. (...) Ритуал в конце концов им выполняется, но в предельно абсурдной форме»<sup>31</sup>. Действительно, речевой жанр жалобы в представлении героя предельно формализован. Он не только предполагает определенную последовательность речевых действий говорящего и реакций слушателя, но и вписан в ритуальную ситуацию, описанную глаголами не желания, а долженствования<sup>32</sup>:

*Нужно* поговорить с толком, с расстановкой... *Надо* рассказать, как заболел сын, как он мучился, что говорил перед смертью, как умер... *Нужно* описать похороны и поездку в больницу за одеждой покойника. В деревне осталась дочка Анисья... И про нее *нужно* поговорить... Да мало ли о чем он может теперь поговорить? Слушатель *должен* охать, вздыхать, причитывать... (4, 330).

Безличные глагольные формы говорят о том, что перед нами не личное желание героя, а общепринятый порядок, то, что «полагается». В предыдущей главе мы писали об основном парадоксе чеховской юмористики: герои говорят «нужные» слова и совершают «нужные» действия, но знаковые системы буксуют, результат оказывается нулевым или обратным желаемому. Этот парадокс сохраняется и в «Тоске», хотя и теряет свою комическую функ-

<sup>30</sup> Эрзац-собеседник необходим не только в жалобе, но и для выплескивания эмоций в других экспрессивных жанрах, например, для выражения восторга. Старый священник, к которому приехал из столицы сын, теряется в разговоре с ним и изливает свои чувства так: «Не помня себя от родительского восторга, он охватил обеими руками шубу и принялся обнимать ее, целовать, крестить, словно это была не шуба, а сам сын, „универсант“...» («Святая простота»; 4, 253).

<sup>31</sup> Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 54, см. также: Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 27—39 и полемику с интерпретацией финала как «абсурдного»: Jackson R. L. Концовка рассказа «Тоска» — ирония или пафос? // Russian Literature. XL. 1996. P. 355—362.

<sup>32</sup> Эту грамматическую особенность подчеркивает, обсуждая тонкости польского перевода рассказа, Анна Енджейкевич (*Jędrzejkiewicz, Anna*. Opowiadania Antoniego Czechowa. Warszawa, 2000. P. 88).

цию. Герой здесь тоже стремится к правильному, с точки зрения традиции, разрешению ситуации, но у него ничего не выходит, потому что слушатели отказываются соблюдать ритуальные правила. Но сила рассказа, его щемящий трагикомизм, обусловлена тем, что здесь остранению подвергается само понятие ритуала. Текст указывает на то, что жалоба — это не физическое, а знаковое действие: лошадь, «слушавшая» весь день разговоры Ионы с седоками, его попытки пожаловаться, — как слушатель им не воспринималась<sup>33</sup>. Ритуал жалобы формален, для его соблюдения важен не физический акт слушания (и даже, как мы видим здесь, не физическое воплощение адресата), а семиотический перенос, метафора, позволяющая партиципировать горе, перенести его на другого и таким «магическим» образом его облегчить. В случае жалобы перенос состоит в том, что адресант жалобы ставит слушателя на свое место, побуждает отождествиться с собой. Поэтому для сохранения ритуальности герою приходится создавать воображаемую ситуацию:

Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить... Ведь жалко? (4, 330).

Формальный ритуал формально соблюдается. Контраст «формы» и «горя» здесь — из той же серии, что контраст горя и готовых речевых форм, о котором мы писали в главе о риторике у Чехова. Беспомощность человека в выражении своих чувств — вот суть рассказа, которая создает его глубину. И эта беспомощность, как мы уже видели, присуща не одному крестьянину Ионе.

Параллелью к этому рассказу может послужить ситуация из драмы «Три сестры»: Андрей Прозоров адресует жалобы на обманувшую его жизнь (то есть, в сущности, на самого себя) глухому Феропонту. А когда «собеседник» отвечает, что он не слышит, Андрей замечает: «Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой» (13, 141).

Актеру Светловидову для жалобы нужен зрительный зал, но только пустой. Крестьянину Ионе нужен слушатель, который со-

<sup>33</sup> И уже поэтому нельзя, несмотря ни на какие символические подтексты, воспринимать лошадь как мыслящую, чувствующую, способную к сочувствию чуть ли не до слез, как это делает Р. Л. Джексон в указанной работе (см.: *Jackson R. L.* Концовка рассказа «Тоска» — ирония или пафос? С. 356—358). С другой стороны, можно предположить, что с точки зрения седоков неожиданная, ничем не подготовленная жалоба извозчика — тоже нарушение речевого этикета.

гласится полностью выполнить ритуал, и лучше всего подходит воображаемый адресат. Несостоявшемуся профессору Прозорову нужен слушатель, но только глухой. За этими парадоксами стоит авторский скепсис, неверие в существование адекватного адресата и в возможность выйти за пределы языковых и речевых конвенций к «чистому» самовыражению. Пожаловаться некому, а жалоба в пустоту не приносит долговременного облегчения.

Чехов скептичен по отношению к возможности сочувствия — и не потому, что люди жестоки, а потому, что они заключены в «тюрьму языка». Вспомним тысячекратно цитировавшийся диалог из повести «В овраге»:

— Вы святые? — спросила Липа у старика.

— Нет, мы из Фирсанова (10, 174).

В этом фрагменте, как в капле воды, отражается вся коммуникативная проблематика. Элементарное сочувствие и открытость другому столь редки, что человек, их проявивший, воспринимается как святой. При этом *выразить* сочувствие на языке, которым говорят герои, почти невозможно. Слова, в которых оно проявляется, банальны и клишированы: «Всякой матери свое дитё жалко (...) будет еще и хорошего, и дурного, всего будет» (10; 174, 175). По своему прямому содержанию они мало отличаются от утешения батюшки, поедающего соленые рыжики: «Не горюйте о младенце. Таковых есть царствие небесное» (10, 176). Слова не важны, важен только взгляд, выражающий «сострадание и нежность» (10, 174), — именно он заставляет Липу подумать, что перед ней святые. Взаимопонимание даже в этом фрагменте, одном из самых близких к «чуду» у Чехова, — происходит как бы помимо языка и вопреки ему. И при этом оно — только мгновенный проблеск в горе, почти сразу сменяющийся туманом, окутавшим уклеевский овраг.

В проблематизации адресата, какую бы форму она ни принимала, сказывается особый характер чеховского слова, который можно проследить и в других речевых жанрах. Если, по Бахтину, слово у Достоевского — это слово в предвкушении ответа, ориентированное на слушателя, предвосхищающее возможные реакции, включающее реагирующий голос в себя и т. п., то слово героя Чехова (в ключевых речевых жанрах) — нечто совсем иное. Это речь, замкнутая на себя, речь ради речи, изливающая то, что накипело, восполняющая собственные пробелы, выполняющая определенный речевой ритуал, поступающая как принято и потому не оза-

боченная действительной, а не предусмотренной жанром реакцией слушателей; в конечном счете, это речь, обращенная в пустоту. При этом очевидно, что ситуация «речи, обращенной в пустоту» встает в один ряд с отмеченными нами ранее парадоксами опустошения знака.

Однако есть у Чехова и многочисленные ситуации, когда герой действительно ищет понимания у другого человека, изливает душу<sup>34</sup>. Но слово о себе, обращенное к другому, отмечено не меньшей парадоксальностью, чем слово о себе, на себе же и замкнутое. Рассмотрим в связи с этим исповеди чеховских героев.

## 5.2. Исповедь. Обвинение себя и других

*Церковная исповедь* совершается перед Богом или саном — посредником Бога, — и потому остается интимной, сохраняется в тайне от мира. Цель этой исповеди — покаяние и отпущение грехов. *Литературная исповедь*, напротив, адресована граду и миру, и потому всегда перетекает в проповедь. Ее цель двоякая: во-первых, рассказать о своих грехах и заблуждениях в прошлом, а во-вторых, объявить о том, что автор познал истину, что он хочет поделиться с читателем своим новым пониманием добра и зла и наставить его на верный путь. Между церковной и литературной исповедью стоят формы открытого покаяния перед народом, которые были инициированы апостолами<sup>35</sup> и принимались церковью в первые века христианства. Поэтому литературная исповедь всегда так или иначе содержит коннотации возвращения к «истине истока» — обрядовой практике апостольских времен. «Исповедальность» русской литературы не в последнюю очередь связана с тем, что «православная обрядовая традиция — в особенности в сравнении с обрядностью католической — отличается значительным перевесом назидания и публичного покаяния»<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> В книге о драматургии Чехова А. С. Собенников спорит с распространенным мнением о неизменно «подтекстовом» слове героя: «Не столь часто встречается у Чехова „подтекстовый“ диалог, который будет разработан Хемингуэем (герои произносят одно, а думают и чувствуют другое). Герои Чехова говорят то, что думают и чувствуют. Они ищут понимания. Они „выкладывают“ собеседнику самое тайное, „заветное“. Другое дело, что их не всегда слышат» (Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск, 1989. С. 184).

<sup>35</sup> См.: Деян. 19:18; Иак. 5:16.

<sup>36</sup> Уваров М. С. Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. С. 22.

Но есть еще и третий, более скромный, вариант речевого жанра: *бытовая исповедь* — откровенное слово о себе, обращенное к другому, обычно близкому, человеку<sup>37</sup>. Такой разговор по душам часто, но не обязательно, содержит покаяние. Эта трансформированная вторичная форма исповеди приобрела огромное значение в русской литературе XIX века.

Главная черта, объединяющая эти, столь разные на первый взгляд, варианты в единый инвариант, состоит в следующем. *Исповедь* — это дискурс, который по определению не содержит лжи<sup>38</sup>. Исповедальное слово — это слово последней искренности и открытости<sup>39</sup>. Эти свойства любой исповеди, в том числе литературной, можно объяснить памятью жанра: изначально исповедь — это слово, обращенное к Богу, а солгать Богу невозможно. Поэтому подробно исследованная Бахтиным «исповедь с лазейкой»<sup>40</sup>, строго говоря, не может быть названа «исповедью» в точном значении этого слова, потому что в ней исповедальное слово начинает терять свои родовые качества (и окончательно теряет их в ложных исповедях, вроде *petit jeu*, затеянной Фердыщенко в «Идиоте»<sup>41</sup>). Однако именно бахтинский взгляд на исповедь, учитывающий слушателя, показывает всю сложность вопроса: тезис «исповедь не

---

<sup>37</sup> Впрочем, адресат этого жанра меняется. Как справедливо пишет современная исследовательница, «исповедь — традиционный русский жанр межличностного общения со специфическим адресатом (священник, близкий человек или попутчик) — на наших глазах трансформируется в жанр массовой коммуникации» (Орлова Н. В. Жанр и тема: об одном основном типологии // *Жанры речи*. Вып. 3. Саратов, 2002. С. 88).

<sup>38</sup> Ср.: «Исповедоваться — значит преодолевать вину и стыд во имя истины, что предполагает эпистемологическое использование языка, ставящее ценности истины и лжи выше этических ценностей добра и зла, одним из следствий чего становится определение вождения, зависти, алчности и т. п. как пороков, в первую очередь потому, что они вынуждают прибегать ко лжи» (Ман П. де. Аллегории чтения. Екатеринбург, 1999. С. 331—332).

<sup>39</sup> Ср. определение исповеди у В. И. Даля: «Искреннее и полное сознание, объяснение убеждений своих, помыслов и дел» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. СПб.; М., 1881. С. 53).

<sup>40</sup> Ср.: «(И)споведальное самоопределение с лазейкой (самая распространенная форма у Достоевского) по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле оно внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М. М. Собрание сочинений*: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 260).

<sup>41</sup> Или — совсем иначе — в игре в исповедь, которую затевают герои «Учителя словесности» (8, 316—317).



содержит лжи» следует прочитывать трояко: «не содержит сознательной лжи говорящего», «не рассчитана говорящим на оценку слушателем в качестве ложной» и «не воспринимается как ложь слушателями». Но за пределами этих определений остаются как все случаи бессознательной лжи и ошибок восприятия, столь частые у Чехова, так и глобальный вопрос «что есть истина?» — вопрос о самой возможности откровенности. Именно эти вопросы, как мы постараемся показать, ставят чеховские тексты.

Исследование исповеди у Чехова разумно предварить описанием некоторых черт исповеди как речевого жанра. В жанровых характеристиках открываются безусловно необходимые, по общему мнению, условия откровенного высказывания, а именно:

1. Искренность не может быть принудительной. Поэтому определяющее качество концепции говорящего в исповеди состоит в том, что его слово всегда *добровольно*. В терминах теории речевых жанров — это «инициативный» жанр: слово говорящего не является ответом на реплику собеседника, и тем более — реакцией на принуждение извне. Это качество позволяет отделить исповедь от таких ложных двойников, как допрос или рассказ о себе с психотерапевтическими целями, в том числе сеанс психоанализа. Отличия исповеди от откровенно принудительных форм дознания очевидны, а вот ее сходство с психоанализом часто приводило к недоразумениям, заставляя исследователей говорить о слове пациента как о злой пародии на исповедь или, наоборот, о принадлежности фрейдизма к христианской парадигме. На наш взгляд, помимо различий иллюкативных целей, здесь надо учесть и тонкое прагматическое различие: хотя в психоанализе пациент и дает добровольное согласие на диалог, но в самом диалоге он постоянно направляется аналитиком, то есть его слово становится реактивным.

2. Исповедь приносит говорящему *освобождение*, а точнее — целый ряд освобождающих чувств: облегчения, собственной правоты, внутренней чистоты и т. д. Эти чувства обычно описываются исследователями в христианских терминах: исповедь есть «тайнство обретения целостности, очищения, успокоения, окончания внутренней расколотости»<sup>42</sup>, она «организует хаос сознания»<sup>43</sup>. Но

<sup>42</sup> Тафинцев А. И. Возможно ли покаяние? // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. СПб., 1997. С. 18.

<sup>43</sup> Уваров М. С. Архитектоника исповедального слова. С. 24, со ссылкой на: Алмазов А. Тайная исповедь в православной восточной церкви: Опыт новейшей истории. Т. 1. Общий устав совершения исповеди. Одесса, 1884. С. 323.

надо заметить, что, присмотревшись к этим определениям, можно увидеть, что они очень близки к психоаналитическим понятиям.

3. Исповедь предполагает *сознательное намерение* человека рассказать правду — и это позволяет отличить ее от любых проговорок и других форм непровольного раскрытия собственных чувств и мыслей<sup>44</sup>. В этой черте тоже можно увидеть след «памяти жанра»: именно церковная исповедь «диктует обоим участникам коммуникации особенно высокую степень экспликации речевого намерения»<sup>45</sup>.

4. Свобода слова говорящего дополняется в исповеди и *свободой реакции адресата*. Исповедь не предполагает обязательного ответного самораскрытия слушателя, а в случае дополнения исповеди проповедью — обязательного согласия.

5. В референтивном отношении исповедь всегда отличается *невыведанностью*. Более того: из всех нефикциональных речевых жанров исповедь ближе всех к идеалу полноты, потому что это «речь о себе», и предмет повествования известен говорящему лучше, чем кому бы то ни было другому.

6. Автобиографизм, документальность определяют и *свободу композиции* исповеди: в ней не должно быть никакой выстроенности, ее форма как бы определяется самим течением жизни.

7. Оценочная (самоосуждающая) сторона исповеди может быть бесконечно многообразна по числу возможных моральных установок, но при этом она всегда сохраняет одну константу: исповедь есть открытость, и потому исповедальность в литературе всегда связана с *критикой уединенного сознания*, механизмов самозащиты и изоляции<sup>46</sup>. Поскольку тема механизмов защиты, «футляра», по мнению всех без исключения исследователей, — центральная для Чехова, то трудно переоценить важность следов жанра исповеди в его текстах.

8. Формальные характеристики исповеди как текста включают не только повествование от первого лица, сочетание прошедшего завершенного и настоящего незавершенного времени и свободу в изложении событий, но еще и очень важную «формально-содер-

---

<sup>44</sup> Ср. самый характерный в этом отношении чеховский рассказ — «Длинный язык» (5, 313—316).

<sup>45</sup> Орлова Н. В. Жанр и тема: об одном основании типологии. С. 86.

<sup>46</sup> Ср. у Г. М. Ибатуллиной: «Потребность исповедания рождается в тот момент, когда личность ощущает предел своей самоизолированности» (Ибатуллина Г. М. Исповедальное слово и экзистенциальный «стиль» // <http://philosophy.ru/library/misc/ibatul/02.html>).

жательную» черту, гомологичную свободе адресанта и адресата: исповедь как текст *не требует завершенности*<sup>47</sup>, это открытый текст. Пока жив исповедующийся, возможно продолжение исповеди.

9. В устных вариантах жанра контакт между исповедующимся и слушателем оказывается наиболее близок к недостижимому идеалу *неопосредованности*, к которому стремится человек. Это хорошо видно на примере предельного сокращения коммуникативной дистанции<sup>48</sup> и жестов, которые сопровождают исповедальное слово и которые можно назвать «жестами искренности». Ср. у Чехова:

Дмитрий Петрович подсел ко мне совсем близко, так что я чувствовал на своей щеке его дыхание (...) Он смотрел мне в глаза (...) («Страх»; 8, 130);

Он сел и продолжал, ласково и искренно глядя мне в лицо (...) («Ариадна»; 9, 108);

— А возьмите вы мою мать! — говорил он, протягивая к ней руки и делая умоляющее лицо. — Я отравил ее существование (...) («На пути»; 6, 473).

Нетрудно показать на примерах из всей мировой литературы, что взгляд «глаза в глаза» и физическое соприкосновение — непременный атрибут исповедального слова. Исповедь — всегда шаг навстречу, сближение, максимальный контакт, что и проявляется в сокращении физической дистанции и встрече взглядов. Это некий предел возможностей человеческого общения, его «последнее слово»<sup>49</sup>.

Обобщая, можно сказать, что нет другого речевого жанра, который сосредоточил бы в себе столько позитивно окрашенных

<sup>47</sup>Ср.: «В то же время, в отличие от свидетельства, исповедь не требует завершенности на уровне текста и не стремится к ней; смыслообразующая целостность определяется здесь не отвлеченной презумпцией „провиденциального собеседника“, а неизбывным переживанием актуальности Адресата исповеди, его живого присутствия» (Малахов В. А., Чайка Т. А. Преодоление молчания: свидетельство, ответание, исповедь // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. СПб., 1997. С. 17).

<sup>48</sup> О градациях коммуникативной дистанции см. у основателя проксемики Э. Холла: Hall, Edward T. The Hidden Dimension. N.Y., 1969. P. 116—125. Холл указывает, что минимальная «интимная дистанция» используется при общении между самыми близкими людьми.

<sup>49</sup> Ср. у Бахтина: «Только в форме исповедального самовысказывания может быть, по Достоевскому, дано последнее слово о человеке, действительно адекватное ему» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 66).

смыслов: близость к истоку, правдивость, искренность, спонтанность, свобода в разных ее пониманиях (как свобода воли, как свобода самовыражения, как свобода неподчинения, как свобода реакции и т. д.), открытость миру, максимальное приближение к непосредственности. Поэтому не удивительно то, что всему высокому и истинному так или иначе атрибутируют исповедальность<sup>50</sup>.

Но, как нам кажется, большинство этих качеств проблематизируется в чеховских текстах. Попробуем показать это на примерах изображения Чеховым церковной и бытовой исповеди.

Обряд церковной исповеди Чехов изобразил только один раз — в раннем рассказе «На страстной неделе» (1886). Отношение писателя к обрядности — достаточно сложный вопрос. Хорошо известна любовь Чехова к церковным обрядам: колокольному звону, хорошему пению, пасхальной службе, которую он никогда не пропускал. Но с другой стороны, его слова: «Вот любовь к этому звону — все, что осталось еще у меня от моей веры»<sup>51</sup>, — говорят, скорее, о ностальгической привязанности к тому, что обряд может коннотировать (воспоминания детства, наивная вера, чистота), но не к тому, что он прямо обозначает<sup>52</sup>. В таком понимании обрядность предстает как один из типично чеховских «стертых» для реципиента знаков, о которых мы писали во второй главе.

Рассказ «На страстной неделе» написан от лица ребенка, и потому читатели и исследователи склонны интерпретировать его как

---

<sup>50</sup> Ср.: «Мало-помалу для меня выяснилось, чем была до сих пор всякая великая философия: как раз самоисповедью ее творца» (*Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 244). Легко найти аналогичные суждения о литературе и даже о науке.

<sup>51</sup> *Альтшуллер И. Н.* О Чехове // *Чехов в воспоминаниях современников.* М., 1986. С. 547.

<sup>52</sup> В. Б. Катаев совершенно справедливо, на наш взгляд, пишет: «(Я)вно недостаточным аргументом в пользу религиозности Чехова кажутся указания на его, так сказать, стилистическое согласие с христианством — его любовь к обрядовой стороне православия, колокольному звону, к красоте святой фразы, знание и виртуозное использование библеизмов, восхищение акафистами, уважение к святыням и т. п. (...) Разве не очевидна сугубо внерелигиозная (...), эстетическая, стилистическая основа чеховской умиленности?» (*Катаев В. Б.* Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 158). Ср. воспроизводимый Чеховым не без иронии диалог богомолки и монаха: «„Батюшка, можно мне после исповеди воды напиться?“ (...) „Обратитесь, матушка, к духовнику. Мы не имеем власти разрешать!“» («Перекаати-поле»; 6, 254). Любовь к обряду у Чехова — любовь к красоте, а не к обрядовым ограничениям свободы.

попытку автора вернуться в детство, увидеть церковный обряд «сияющими глазами» ребенка-причастника, что в наших терминах можно обозначить как восстановление погибшего, стертого для автора знака. К такому прочтению близки практически все трактовки чеховских рассказов о детях. Но есть возможность и другого истолкования: этот текст может оказаться важным для писательского самосознания моментом отстранения от детски-наивного восприятия. В этом случае должно создаваться напряжение между точками зрения всепонимающего автора и героя-ребенка. И надо заметить, что в данном рассказе, так же, как потом в повести «Степь», это напряжение очень велико: с одной стороны, перед нами восьмилетний герой, который даже не знает своей фамилии, а с другой — автор передает сложнейшие мысли и чувства, приписывая их ребенку. Такая структура ближе к воспоминанию, чем к острабяющим мир рассказам «глазами ребенка». А воспоминания, как указывал еще Фрейд, всегда содержат позднейшие искажения: «Воспоминания детства показывают нам наши ранние годы не такими, какими они были на самом деле, но в том виде, в каком они возникли в последующие периоды жизни, когда эти воспоминания проявились. Детские воспоминания не всплывают, как мы склонны думать, в это время, а формируются»<sup>53</sup>.

Попробуем проанализировать рассказ, не забывая о выявленных нами ранее жанровых чертах исповеди.

С первых строк становится ясно, что испытанию подвергается прежде всего обязательное условие исповеди, которое мы обозначили как «добровольность». Мальчик отправляется на исповедь по приказанию матери. Для него самого эта процедура связана с насильем извне, которое вынуждает его и к насилию над собой: «Я отлично знаю, что после исповеди мне не дадут ни есть, ни пить, а потому, прежде чем выйти из дому, насильно съедаю краюху белого хлеба, выпиваю два стакана воды» (6, 141). Подтекст чеховского негативного отношения к религиозному воспитанию здесь достаточно ощутим<sup>54</sup>. Это воспитание ведет, в первую очередь, к подав-

<sup>53</sup> Freud S. Screen Memories // Freud S. Standard Edition of the Complete Psychological Works. V. 3. L., 1962. P. 312.

<sup>54</sup> Ср. в письмах: «Вообще в так называемом религиозном воспитании не обходится без ширмочки, которая не доступна оку постороннего. За ширмочкой истязуют, а по сю сторону ее улыбаются и умиляются» (П 5, 25); в записных книжках: «„Мама, Петя Богу не молился!“ Петю будят, он молится и плачет, а потом ложится и грозит кулаком тому, кто пожаловался» (17, 87); в рассказах: мальчики за свое обучение обязаны петь в церкви («Певчие»; 2, 351) и т. п.

лению желаний, что в рассказе манифестируется эпизодом, когда герой хочет присоединиться к мальчишкам, уцепившимся сзади за извозчичью пролетку, но, вспомнив о грехе и добродетели, рае и аде, он решает, что лучше «слушаться родителей и подавать нищим по копейке или по бублику» (6, 141). Тонкая авторская ирония в данном случае направлена явно не на детскую наивность, а на церковные представления об «обменном» характере воздаяния.

Церковь в восприятии ребенка — царство мрака («солнце как будто умышленно минует церковные окна»; 6, 142) и страха. Церковные порядки и сам церковный язык предстают в острающемся восприятии как совершенно абсурдные:

— *Утренняя будет сегодня с вечера, сейчас же после вечерни. А завтра к часам ударят в восьмом часу* (6, 142).

Это некий перевернутый мир, противопоставленный обычной жизни. Сумрачная чинность церкви контрастирует с веселой суматохой весеннего дня, и ребенка охватывает «сознание греховности и ничтожества» (6, 142). Это ложное чувство распространяется на всех людей: «Я вспоминаю всех людей, каких только я знаю, и все они представляются мне мелкими, глупыми, злыми» (6, 142), включая и «ближнего» в буквальном смысле слова — соседского Митьку, который тоже пришел на исповедь. Именно этот момент кажется нам самым важным в рассказе. В нем сказывается та черта «исповедальных» чувств, которая будет характерна для самых разных чеховских героев, вне зависимости от их возраста, образования и статуса: самоосуждение человека у Чехова неотделимо от осуждения других, покаяние сопровождается обвинением. И оба чувства — обвинение и покаяние — оказываются заблуждением.

Сделаем небольшое отступление и приведем несколько примеров сходных ситуаций из других чеховских текстов. В рассказе «Хористка» любовник героини, некто Колпаков, прослушав диалог своей жены с любовницей, испытывает целую бурю чувств: он обвиняет себя, сочувствует жене и обвиняет ни в чем не повинную Пашу:

— Боже мой, она, порядочная, гордая, чистая... даже на колени хотела стать перед... перед этой девкой! И я довел ее до этого! Я допустил!

Он схватил себя за голову и простонал:

— Нет, я никогда не прощу себе этого! Не прощу! Отойди от меня прочь... дрянь! (5, 215).

Искренность покаяния героя не подлежит сомнению — так же как и беспочвенность его обвинений. Но покаяние само по себе неотде-

лимо от предрассудков: герой кается не в том, что он растратил деньги или изменял жене, а в том, что «довел» «порядочную» жену до унижения перед своей содержанкой. Этическая оппозиция «грех / добродетель» подменяется совершенно неадекватным для данных героев и обстоятельств иерархическим противопоставлением «девка / порядочная дама». Искренность и признание своей вины в этом случае ничего не стоят, они так же пусты, как обвинение другого. В основе того и другого лежит ослепляющая героя идеологема.

Другой пример, на первый взгляд, ничего общего не имеющий с первым. Матвей Терехов в «Убийстве» рассказывает о чувствах, которые пришли к нему на исповеди:

исповедаюсь я однажды у священника и вдруг такое мечтание: ведь священник этот, думаю, женатый, скоромник и табачник; как же он может меня исповедать и какую он имеет власть отпускать мне грехи, ежели он грешнее, чем я? Я даже постного масла остерегаюсь, а он, небось, осетрину ел (9, 138—139).

Впоследствии убеждение в чужой греховности распространяется у него чуть ли не на всю церковную иерархию: все священники и монахи начинают казаться грешниками: «Бывало, Господи прости меня грешного, стою это в церкви, а от гнева сердце трясется» (9, 139). Здесь важно то, что эти чувства изначально приходят на исповеди, то есть в ситуации, когда герой должен только каяться в собственных грехах, а в священнике видеть не человека, а «сан», посредника между собой и Богом. Каясь, герой обвиняет другого и возвышает себя. Матвей не выходит за пределы оппозиции «грех / добродетель», но и само это противопоставление превращается в познавательное заблуждение, воздвигающее иерархию. От этого заблуждения герою уже никуда не уйти: покайся в своем «мечтании», решив, что надо веровать как все, а не стремиться быть добродетельнее других, он и это свое новое убеждение возводит в ранг абсолютной истины и начинает обвинять в грехе брата. Во всех случаях искренность героя не подлежит сомнению.

Исповедь превращается в идеологию и в обвинение другого и в рассказе «Ариадна», к которому мы обратимся в следующем разделе.

Теперь вернемся к рассказу о ребенке на первой исповеди. В нем на «молекулярном» уровне раскрывается природа воспроизводства и распространения чувства вины:

Богородица и любимый ученик Иисуса Христа, изображенные в профиль, молча глядят на невыносимые страдания и не замечают моего присутствия; я чувствую, что для них я чужой, лишний, незаметный, что не могу помочь им ни словом, ни делом, что я отвратительный, бесчестный мальчишка, способный только на шалости, грубости и ябедничество. Я вспоминаю всех людей, каких только я знаю, и все они представляются мне мелкими, глупыми, злыми и неспособными хотя бы на одну каплю уменьшить то страшное горе, которое я теперь вижу; церковные сумерки делаются гуще и мрачнее, и Божия Матерь с Иоанном Богословом кажутся мне одиночками (6, 142).

Чувство своей и чужой вины возникает из ощущения неспособности хоть сколько-нибудь изменить мировое зло, из осознания человеком своего бессилия перед парадоксальным и деструктивным порядком вещей. Эта тема, как мы недавно видели, организует драму Иванова. В не меньшей степени она будет характерна для речей многих чеховских героев о мире в целом: Луки Бедного в рассказе «Свирель», Силина в рассказе «Страх», Алехина в рассказе «О любви», Раневской в «Вишневом саде» и многих других. Жалоба, которая обычно входит в исповедь на правах составной части, у Чехова всегда гиперболична. Но в то же время «На страстной неделе» показывает и другой источник чувства вины: оно внушено человеку с детства, и социально признанная необходимость исповеди, ее обязательность и принудительность играют в этом не последнюю роль.

Нам кажется неточным суждение К. Г. Исупова: «Западному принуждению к регулярной исповеди противостоит русская привычка к органической доверительности и национальный навык острого сочувствия»<sup>55</sup>. В России с XVIII века велись исповедальные ведомости (позднее — исповедальные книги), в которых отмечались все, кто не был на исповеди<sup>56</sup>; Петр I указом от 17 мая 1722 г. обязал духовников доносить о злоумышлениях, открывшихся на исповеди; священники выдавали прихожанам свидетельства о говении и причащении<sup>57</sup>. Без свидетельства о говении нельзя было состоять на государственной службе и даже поступить в гимназию<sup>58</sup>, — в этом

<sup>55</sup> *Исупов К. Г.* Исповедь: к определению термина // *Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова.* СПб., 1997. С. 7.

<sup>56</sup> К этим книгам Чехов обращался на Сахалине: в них точнее, чем в подворных описях, указывалось число жителей (см.: 14, 120).

<sup>57</sup> Упоминаемые у Чехова (см.: 6, 154).

<sup>58</sup> См. об этом: *Пришвин М.* Кашеева цепь // *Пришвин М.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. М., 1982. С. 58.



еще один смысл исповеди чеховского восьмилетнего Феди: то, что мальчик не знает своей фамилии, указывает на то, что он еще не ходит в гимназию. Мы не смеем судить о «национальных навыках», но то, что исповедь была принудительной, и значит, воспитывала чувство вины с раннего детства, — непреложный факт.

Таким образом, первая часть рассказа — это анализ условий возникновения чувства вины и распространения этой вины на других, в пределе — на весь мир, проделанный Чеховым с той позиции «абсолютнейшей свободы», к которой он в эти годы стремился. Соответственно, исповедь предстает здесь — вопреки общепринятому мнению — не как дискурс свободы, а как его противоположность.

Однако смысл рассказа не сводится к сознанию субъектом собственной греховности, обвинению других и чувству отчаяния от невозможности изменить мир. Все эксплицированные ранее смыслы представляют собой авторский «перевод» смутных ощущений ребенка до самого акта исповеди. Вторая часть рассказа — собственно исповедь и душевное состояние после нее — окрашена в светлые, «освобождающие» тона. Эта часть как раз соответствует тому наивно-утверждающему взгляду ребенка на мир, о котором мы писали до начала анализа. Стоит священнику покрыть голову мальчика епитрахилью и спросить, как его зовут, как Феде начинает казаться, что «грехов уже нет, я свят, я имею право идти в рай!» (6; 144). Исповеди как текста здесь нет. Ребенок кается перед самим собой, но ничего не может сказать священнику. Единственными конфидентами героя оказываются автор и читатели. После исповеди у героя возникает чувство освобождения, и мир представляется ему прямой противоположностью того, чем он только что был:

В церкви все дышит радостью, счастьем и весной; лица Богородицы и Иоанна Богослова не так печальны, как вчера, лица причастников озарены надеждой, и, *кажется*, все прошлое предано забвению, все прощено (6, 145).

Рассказ, таким образом, построен симметрично, две его половины отрицают друг друга, причем радость и освобождение помещаются в сильную финальную позицию. Эта структура очень напоминает композицию «Студента». И так же, как и в «Студенте», заключительная радость чуть скорректирована или скомпрометирована автором: в данном случае выделенным нами словом «кажется» и финальным аккордом, дополнительной манифестацией того, что чувство ложной греховности никуда не ушло и

продолжает подавлять желания: герою хочется жениться на столь же красивой барыне, как та, которую он видит в церкви, — «но вспомнив, что жениться — стыдно, я перестаю об этом думать» (6, 145).

Противоположные смыслы тщательно сбалансированы, рассказ с легкостью допускает полярные прочтения, авторская позиция остается почти неуловимой, но все же он, как показывает анализ, говорит преимущественно о ложном чувстве вины по отношению к себе и другим, которое воспитывается ради исповеди и исповедью полностью не уничтожается, продолжает воспроизводиться.

Искренность ребенка, разумеется, не подвергается сомнению. Но, как видно из нашего анализа и примеров из других рассказов, говорящих о взрослых героях, искренность, по Чехову, не является абсолютной и безусловной ценностью, которую можно уравнивать с истиной. Рассмотрим с этой точки зрения наиболее яркий пример того, что мы назвали «бытовой исповедью».

### **5.3. «Ариадна»: искренность и самооправдание**

Выбор «Ариадны» для анализа исповеди у Чехова может показаться странным. Как кажется на первый взгляд, рассказ Шамохина имеет мало общего с главными чертами исповеди: во-первых, потому что герой говорит не столько о себе, сколько о другом (другой), а во-вторых, потому что в его словах явно отсутствует самоосуждение. Однако как мы увидим в дальнейшем, именно в этой «истории, похожей на исповедь» (8, 109), как характеризует ее повествователь, сохраняются и радикально переосмысляются все черты исповедального дискурса. Поэтому мы выбрали этот рассказ, а не более очевидные примеры, такие как «На пути», «Скучная история» или «О любви», где герои говорят о себе и осуждают себя. Стремление к самооправданию свойственно и этим героям, но в «Ариадне» оно предстает в наиболее сложной и парадоксальной форме.

Изображение обряда исповеди у Чехова единично, в целом же для него было характерно внимание не к церковной и литературной, а к «бытовой исповеди» — откровенному разговору о себе. При этом Чехов, как всегда внимательный к парадоксам повседневной «прозанки», обычно делает предельно неадекватной адресацию такого рода речей. Чеховские герои редко исповедуются близким, а там, где это происходит, близкий оказывается ложным конфи-

дентом<sup>59</sup>, отказывается слушать<sup>60</sup> и т. д. Зато для них в высшей степени характерна «вагонная» исповедь перед случайным собеседником — попутчиком (в коляске — «Следователь»; в вагоне — «Загадочная натура», «Пассажир первого класса»; на пароходе — «Ариадна»), гостем, обычно — малознакомым («О любви», гость — бывший попутчик: «Печенег»), врачом («Случай из практики»), человеком, встреченным на постоялом дворе («На пути», «По делам службы» — рассказ Лошадина), в гостинице («Перекасти-поле») и т. п. Открытость попутчику выступает, скорее, как правило, а не как исключение: в этом отношении очень показателен рассказ «Почта», который написан так, что у читателей возникает ощущение странности оттого, что почтальон *не хочет* говорить со случайным и к тому же навязанным ему попутчиком. Конечно, нельзя сказать, что «вагонная» исповедь введена в литературу Чеховым, но именно у него случайность искреннего разговора становится регулярной и парадоксально значимой<sup>61</sup>. Эту константу чеховского мира можно воспринимать двояко: либо как постоянную готовность человека к самораскрытию, либо как перенесение акцента на автотерапевтическую функцию исповеди: «сказал и облегчил душу»<sup>62</sup>. Как мы уже писали, готовность к самораскрытию,

<sup>59</sup> Ср. фигуру ложного друга в рассказе «Страх».

<sup>60</sup> Ср. отказ Ольги выслушать исповедь Маши в пьесе «Три сестры» (13, 169).

<sup>61</sup> Парадокс «вагонной исповеди» мог бы стать предметом отдельного исследования. Многие считают его чисто русской чертой: ср., например, недоверие Достоевского к русским вагонным «откровенностям» в «Дневнике писателя» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 23. М., 1981. С. 55—57) или мнение современных исследователей: «Например, в Германии или Австрии трудно себе представить, чтобы попутчики, случайно оказавшиеся в одном купе, начали откровенничать, даже если им предстоит долгая поездка. В России это случается довольно часто» (Верещагин Е. М., Ройтмайр Р., Ройтер Т. Речевые тактики «призыва к откровенности» // Вопросы языкознания. 1992. № 6. С. 82). Но, с другой стороны, как отмечает известный психоаналитик С. Жижек, «хорошо известно, что людям легче поведать о своих самых сокровенных мечтах и страхах незнакомцам, чем своим близким. На этом парадоксе основываются такие феномены, как чат или психоаналитическое лечение. Признание перед незнакомцем не приведет к дальнейшему запутыванию страстей» (Жижек С. 13 опытов о Ленине. М., 2003. С. 80).

<sup>62</sup> Эта латинская поговорка («*Dixi et animam levavi*») была очень важна для Чехова. Ей заканчивается, например, монолог «О вреде табака» (13, 194), который тоже парадоксален с коммуникативной точки зрения: Нюхин исповедуется перед публикой, пришедшей на лекцию.

стремление к публичному покаянию часто рассматривают как черту национального характера, связанную с особенностями обрядовой традиции. Чехов, однако, находит более прозаические объяснения. В рассказе «О любви» склонность человека к спонтанной исповеди перед незнакомым осмыслена как следствие одиночества:

У людей, живущих одиноко, всегда бывает на душе что-нибудь такое, что они охотно бы рассказали. В городе холостяки нарочно ходят в баню и в рестораны, чтобы только поговорить, и иногда рассказывают банщикам или официантам очень интересные истории, в деревне же обыкновенно они изливают душу перед своими гостями (10, 67).

Однако более важная, специфическая для Чехова черта состоит в другом. До Чехова случайность исповеди во время встречи на «большой дороге» — обычно не более, чем литературная условность. Эта случайность всегда неслучайна. История, которую рассказывает исповедующийся герой, подготовлена или мыслями и наблюдениями рассказчика, к которому обращена исповедь, или обстоятельствами их встречи. Слушатель заранее готов к диалогу. При этом рассказанная история либо выступает как подтверждение и прояснение смутных мыслей, которые уже возникли у рассказчика, либо опровергает его заблуждения.

Примером исповеди первого рода — «подтверждающей и проясняющей» — может служить «Гамлет Шигровского уезда» Тургенева. Все наблюдения, которые делает рассказчик на званом вечере, предшествующем исповеди «Гамлета», имеют непосредственное отношение к этой исповеди. Перед читателем проходит вереница провинциальных «типов», которые должны представить и засасывающую героя среду, и тех отличных от этой среды индивидов, которые отмечены отдельными «гамлетовскими» чертами: бесталанностью, заграничным образованием, умом и озлобленностью, семейными несчастьями, склонностью к неожиданной откровенности и т. д. Исповедь героя суммирует, концентрирует и проясняет семантику духа времени, растворенную в обществе, которую давно ощущает рассказчик.

Примером «опровергающей» псевдослучайной исповеди может служить «Крейцера соната» Толстого, о которой Чехов много думал и с которой вел косвенную полемику в рассказе «Ариадна» и других текстах<sup>63</sup>. Структура отношений говорящего и слушающе-

<sup>63</sup> См.: Семанова М. А. «Крейцера соната» Л. Н. Толстого и «Ариадна» А. П. Чехова // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 225—253. В. Б. Катаев находит переключки с «Крейцеровой сонатой» в повестях «Дуэль», «Жена»,

го в толстовской повести следующая. Позднышев исповедуется рассказчику, который молча слушает или задает очень простые вопросы с позиций здравого смысла — то есть по воле автора подбрасывает Позднышеву материал для остранения и полемики, — и так они вместе доходят до тех последних вопросов, которые прямо ставились в «Исповеди» самого Толстого:

— Вы говорите, род человеческий как будет продолжаться? — сказал он (Позднышев. — А. С.) (...) Зачем ему продолжаться, роду-то человеческому? (...)

— Как зачем? иначе бы нас не было.

— Да зачем нам быть?

— Как зачем? Да чтобы жить.

— А жить зачем? Если нет цели никакой, если жизнь для жизни нам дана, незачем жить<sup>64</sup>.

Ср. в «Исповеди»:

Вопрос мой — тот, который в пятьдесят лет привел меня к самоубийству, был самый простой вопрос: «Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожался бы неизбежно предстоящей мне смертью?»<sup>65</sup>

Таким образом, изображенная в «Крейцеровой сонате» исповедь диалогична только по видимости, идеологически она представляет собой разложенный на реплики внутренний монолог, ведущий в тот тупик, из которого искал выхода сам Толстой. В бахтинских терминах — эта исповедь не диалогизирована, хотя формально выступает как диалог. Поэтому не случайна и случайная встреча собеседников: это встреча разновременных авторских позиций, которая всегда конституирует литературную исповедь.

Однако, несмотря на псевдиалогичность, ситуация «случайной» исповеди предполагает взаимную эмоциональную вовлеченность обоих собеседников (у Толстого) или, по крайней мере, актуальность рассказываемого для слушателя (у Тургенева). Именно эта заинтересованность теряется в «Ариадне», где отношения рассказчика и исповедующегося героя оказываются только внешне похожи на традиционный вариант. В словах чеховского «предста-

«Три года» (см.: Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 72). См. также: Меллер П. У. А. П. Чехов и полемика по поводу «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого // Scando-Slavica. Т. 28. 1982. С. 125—151.

<sup>64</sup> Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 27. М., 1936. С. 29.

<sup>65</sup> Там же. Т. 23. М., 1957. С. 16.

вителя»: «(Н)е миновать мне выслушать какую-нибудь длинную историю, похожую на исповедь» (9, 109), — с самого начала чувствуется очень мало личного интереса. Слушатель абсолютно пассивен, он никак не выражает своего отношения к рассказу, так что Шамохин дважды вынужден спрашивать его, не скучно ли ему. Только в конце, после того как завершена собственно повествовательная часть и Шамохин переходит к обобщениям, его собеседник высказывает единственное возражение либерального толка (стремление женщин к образованию и равноправию — черта прогресса), которое Шамохин игнорирует, как и положено в чеховском «диалоге глухих». Общий результат диалога для слушателя: «Мне уже было скучно слушать и хотелось спать. Я повернулся лицом к стенке» (9, 131)<sup>66</sup>.

Рассказ Шамохина до того момента, когда он начинает рассуждать о женщине вообще, — это литературное повествование, вполне «чеховское» по своей поэтике. В отличие от толстовской, эта поэтика предполагает, среди прочего, прямую зависимость любых обобщений от конкретных наблюдений: характеристик людей (Ариадна, Лубков, сам рассказчик), мест (имение, Аббация, Италия) и событий. В этом рассказе нет всеобъемлющих генерализаций. Но поскольку слушатель Шамохина не знает этих людей и не бывал в описанных местах<sup>67</sup>, он не может вмешаться в рассказ с вопросом или возражением. «Речь о себе» оказывается весьма авторитарной: у слушателя просто нет возможности вставить свое слово. Только в конце появляется пространство для спора, и писатель-слушатель приводит аргумент, который, как и в «Крейцеровой сонате», не отличается ни новизной, ни глубиной. Следовательно, в рамках «толстовского варианта» у Шамохина появляется возможность убедить собеседника. Но вместо этого выясняется, что Шамохин не умеет спорить, что он догматик, с которым бессмысленно говорить.

Однако речь Шамохина — не просто авторитарное монологическое слово: она еще и постоянно противоречит сама себе. «История, похожая на исповедь», которую он рассказывает, безусловно, соотносится с речевым жанром исповеди, но одновременно и отрицает его. В ней присутствуют почти все упомянутые в предыду-

---

<sup>66</sup> Точно такой же сюжетный ход повторяется в рассказе «Печенег» (см.: 9, 330).

<sup>67</sup> «Вы бывали в Аббации?» (9, 118), — спрашивает Шамохин. Поскольку дальше он дает подробную характеристику этого курорта, очевидно, что собеседник ответил отрицательно.

щем разделе черты, определяющие исповедь как жанр, но все они оказываются перевернутыми. Так, слово Шамохина *инициативно и добровольно* — он спонтанно и неожиданно начинает изливать душу собеседнику. Но открытость очень быстро переходит в навязчивость: его откровения постепенно становятся тягостны для слушателя, то есть место свободной реакции слушателя занимает неприятная обязанность, диктуемая этикетом. В рассказе Шамохина есть и необходимое для исповеди качество *откровенности*, раскрытие всех тайн, в том числе табуированных, о которых не принято говорить. Но откровенничает Шамохин не столько о себе, сколько об Ариадне — что этически безупречно, поскольку он рассказывает чужому человеку о добрых связях девушки. Исповедь оказывается парадоксальным образом неотличима от сплетни. С другой стороны, она граничит и с фатической «болтовней»: сознательное намерение рассказать о своей жизни все без утайки здесь трудно отличимо от желания поболтать у человека, который давно не видел соотечественников и не «говорил по-русски» во всех смыслах этого выражения<sup>68</sup>. Элемент «последнего слова о себе» в его речах все-таки есть, но, как мы увидим в дальнейшем, облегчение Шамохину приносит не покаяние, а самооправдание, и потому его речь предстает прямой противоположностью исповеди как дискурса открытости, размыкания уединенного сознания. *Контакт* обеспечивается «взглядом глаза в глаза», причем в качестве слушателя-духовника выступает писатель (что не удивительно, учитывая статус русской литературы как «второй религии» и давнюю литературную традицию исповеди героя авторскому «представителю»), но непосредственность контакта здесь (как и в «Печенеге») только усиливает муки слушателя, которому нельзя уйти, и постепенно приводит к отказу от контакта. Заметим, что «Ариадна» — не единственный текст Чехова, в котором исповедь становится в тягость confidentу. Можно вспомнить манеры Лосева в рассказе «У знакомых», с его откровенностями, сопровождаемыми поцелуями и обязательным хватанием за талию, так что в конце концов у Подгорина возникает желание «отделаться поскорее от этого дыхания, от мягких рук, которые держали его за талию и, казалось, уже прилипли» (10, 19). Чувство неловкости и утомления вызывают у рассказчика «Страха» монологи Силлина, сопровождаемые теми же «исповедальными» жестами — дыханием бук-

<sup>68</sup> Ср.: «Пока Шамохин говорил, я заметил, что русский язык и русская обстановка доставляли ему большое удовольствие. Это оттого, вероятно, что за границей он сильно соскучился по родине» (9, 108).

важно на щеке собеседника и обхватыванием талии (8, 130—133). Проксемика исповеди у Чехова не способствует контакту, а уничтожает его.

Слушатель не обязан соглашаться со словом исповедующегося в тот момент, когда оно перетекает в проповедь, но полная потеря контакта в исповеди — это катастрофа, потому что именно контакт является краеугольным камнем жанра. Исповедь Шамохина не завершена, потому что не завершены его отношения с Ариадной, — однако именно этого завершения больше всего жаждет герой. И, наконец, в рассказе несомненно присутствует скрещение речевых жанров исповеди и проповеди, но проповедь Шамохина полностью дискредитирована и не может убедить ни слушателя, ни читателя.

«Ариадна» построена не на двойной, как кажется, а на тройной нарративной перспективе. Первый, рамочный, рассказ — это повествование путешествующего писателя о встрече с Шамохиным. Второй — вставной рассказ Шамохина о своей жизни и об Ариадне. Но есть еще и третий — непрямой рассказ о самом Шамохине, который создается за счет того, что во вставном рассказе факты постоянно противоречат оценкам. Внешне это рассказ об эгоистичной, суетной и расчетливой женщине-соблазнительнице и тонко чувствующем, ранимом мужчине, у которого постепенно открываются глаза на возлюбленную. Эта внешняя сторона «Ариадны» породила, наряду с другими плохо прочитанными текстами, легенду о чеховском мизогинизме<sup>69</sup>. Но в рассказе есть и скрытый мотивный ряд, прямо противоположный этой видимости: самооправдание пассивного и несостоятельного героя. Нашу задачу — показать двойственность рассказа — облегчает то, что он уже был проанализирован в подобном аспекте<sup>70</sup>. Кэрол Флэт предпринимает следующий эксперимент: она выделяет в тексте жирным шрифтом поступки Ариадны, а курсивом — оценки, которые Шамохин дает этим действиям. Получается следующая картина:

*Действия Ариадны:* Ариадна клянется Шамохину в любви, обнимает и целует его; плачет, когда он не отвечает ей; упрекает его в бездействии и рассудительности («Вы не мужчина, а какая-то, прости господи, размазня»; 9, 115); пишет ему из-за границы, подпи-

<sup>69</sup> См., например: *Smith, Virginia L. Anton Chekhov and the Lady with the Dog. L. — N.Y., 1973. P. 21—24.*

<sup>70</sup> См.: *Flath, Carol. Writing about Nothing: Chekhov's 'Ariadna' and Narcissistic Narrator // Slavic and East European Journal. Vol. 77. № 2. April 1999. P. 223—239.*



сываясь «брошенная вами» и «забытая вами»; при встрече в Аббации, вскрикнув от радости, едва не бросается ему на шею, называет его милым, хорошим, чистым; после его отъезда упрекает его, что он «не протянул ей руку помощи, а взглянул на нее с высоты своей добродетели и покинул ее в минуту опасности» (9, 125); при новой встрече рыдает и бросается ему на шею; и, наконец, после длительных уговоров заставляет его стать своим любовником.

*Оценки Шамохина:* «Ариадна была холодна: и ко мне, и к природе, и к музыке» (9, 112); «Ариадна старалась влюбиться, делала вид, что любит и даже клялась мне в любви (...) веяло на меня холодом» (9, 112); она обнимает и целует «из любопытства, чтобы испытать себя: что, мол из этого выйдет» (9, 112), и т. д.<sup>71</sup>

Любой поступок Ариадны он трактует в сторону несоответствия действия эмоции. Причем это чтение в душе, то есть предвзятые оценки мыслей и чувств Ариадны, происходит еще тогда, когда он ее любит. Внимательный читатель должен заметить, что подозревать любимую женщину во лжи на каждом шагу — не совсем свойственно влюбленным. При этом сам Шамохин абсолютно пассивен, в любви он ведет себя так же, как в общественной жизни: «Первые три года после окончания университета я прожил в деревне, хозяйничал и все ждал, что меня куда-нибудь выберут» (9, 109)<sup>72</sup>.

*Действия Шамохина:* полюбив Ариадну, он не признается ей в любви и не отвечает на ее признания; не предпринимает никаких попыток борьбы за возлюбленную; едет к ней только тогда, когда она умоляет его приехать; оказывается «соблазненным»; следует за ней туда, куда ей хочется и выполняет (до самого конца рассказа) лакейские функции; не может отказаться от надоевшей ему связи и ждет, когда она его бросит и выйдет замуж за другого.

Традиционные трактовки рассказа, считает Кэрл Флэт, вызваны нашей склонностью верить тому, что нам рассказывают, особенно

<sup>71</sup> Здесь можно добавить, что оценки и догадки Шамохина касаются не только любви Ариадны, но и характеристики всей ее личности. Он постоянно читает в душе. Например: «(К)огда Ариадна глядела мне через плечо, то по ее холодному и упрямому выражению я видел, что в своих мечтах она уже покорила Италию со всеми ее салонами, знатными иностранцами и туристами» (9, 115).

<sup>72</sup> Ср. также его слова, обращенные к Ариадне: «Зачем вы выписали меня сюда?» (9, 123), — проговорка выдает и его нежелание быть предметом, вещью, общее для героев Чехова, и то, что он все-таки играет эту роль.

в исповедальном тоне, «искренно и глядя (...) в лицо» (9, 108), на самом же деле рассказ Шамохина — клевета (slander), а рассказ Чехова — не о женщине-нарциссе, а о моральной безответственности мужчины.

Построение «Ариадны» в трактовке К. Флэт напоминает прочтение «Именин» В. Б. Катаевым: «Она беспрерывно фиксирует проявления его лжи, а повествователь столь же последовательно и непрерывно фиксирует проявления ее лжи»<sup>73</sup>, но только в «Ариадне», в отличие от «толстовского» рассказа «Именины», субъектно-объектная организация гораздо сложнее: ложь Шамохина скрыта, а ложь Ариадны или, как мы видели, сомнительна или, как мы еще увидим, оправданна.

Сопоставляя эти наблюдения с тем, что уже было сказано о самоотрицании жанровых свойств исповеди в речах Шамохина, можно сделать вывод, что чеховский текст — это эксперимент с жанром исповеди, который призван поставить под сомнение те смыслы, которые выражаются понятиями «искренность», «спонтанность», «последнее слово о себе» и т. п. Как ни парадоксально это звучит, но в исповедальном дискурсе пробиться к истине труднее всего. Те позитивные коннотации исповеди, о которых мы говорили, характеризуя ее как речевой жанр, настраивают восприятие читателя в пользу говорящего. Но риторический анализ, подобный анализу К. Флэт, показывает, что речь чеховского героя содержит виляния, самообман или сознательный обман<sup>74</sup>. Исповедь оборачивается самооправданием. Именно исповедь позволяет выявить обратную сторону искренности и истинности: эти понятия возможно определить только через *самооценку человека* («Я говорил искренно») и *его оценку другим* («Он(а) говорит искренно»). Но в чеховском мире самооценка не бывает истинной: случаев, когда герой неправильно оценивает самого себя и свои чувства, у Чехова бесконечно много — мы уже пытались показать это в разделе о референциальных иллюзиях. Поэтому и субъективно искреннее слово героя всегда дополняется неким авторским указанием на его неполноту. Во второй главе уже было сказано о необходимости самооправдания для чеховского героя: речью человека у Чехова правит желание оправдать свой психологический недостаток, в данном случае — пассивность и нерешительность.

<sup>73</sup> Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 186—187.

<sup>74</sup> Такие «виляния» гораздо более очевидны в «Скучной истории» — что не раз привлекало внимание исследователей.

Не менее зыбкой, чем самооценка, оказывается оценка героя другим героем. Чехов, часто выбиравший контрастных героев, сталкивает в «Ариадне» рефлектирующего интеллигента и лишенную рефлексии, «спонтанную» героиню. Их системы ценностей фатально расходятся, что видно уже по мелким деталям, которые упоминает Шамохин в самом начале своего рассказа: «Я был склонен к тихим, так сказать, идиллическим удовольствиям: уженье рыбы, вечерние прогулки, собирание грибов» (9, 113—114). Ариадна же, как и Лубков, предпочитает «пикники, ракеты, охоту с гончими» (9, 114). За этими внешними склонностями стоят более серьезные ценностные установки, которые проявляются в оценках героями друг друга. Взгляд Ариадны (эксплицированный К. Флэт) — это взгляд, согласно которому Шамохину следовало добиваться возлюбленной («пассивен», «не мужчина», «размазня» и т. д.). И само слово «возлюбленная» — тоже ее оценка, которая представляет идеальный объект, у которого нет недостатков, или недостатки которого можно и должно прощать, — чего как раз и не делает Шамохин. Можно сказать, что «взгляд Ариадны» — это область *эстетических* оценок, мир, в котором существуют прекрасные возлюбленные и смелые рыцари (или их противоположности), где культивируется красота, решительность, смелость, непосредственность, яркость и т. д.<sup>75</sup> Более того, Ариадна старается реализовать свой эстетический идеал: она совершает поступки, увлекается, делает ошибки, страдает — то есть ведет себя так, как должен поступать, по ее мнению, мужчина. При этом она добивается почти всего, чего хочет: в этом смысле это «нечеховская» героиня.

Мир Шамохина, напротив, — это мир, где господствует *этическая* оценка. В его высказываниях нетрудно заметить нотки «кающегося интеллигента»: «Дома в деревне мне бывало стыдно от мужиков, когда я в будни ездил с компанией на пикник или удил рыбу» (9, 119). Слово «стыдно» — самое частотное в его оценках. Любовь у него тоже сразу приобретает этическую окраску. Даже в

<sup>75</sup> Если игнорировать эти смыслы, то окажется, что чеховскую героиню можно уравнивать с животным, что иногда и происходило в критике, ср.: «Главный мотив ее жизнедеятельности — секс, привлечение и покорение самцов — ее постоянная и неистребимая потребность. Она сама при том — хищная самка: „...она любила бои быков, любила читать про убийства и сердилась, когда подсудимых оправдывали“ (9, 128). Кроме того, в рассказе част мотив многоедения. Создается комплекс: секс, смерть, кровь, поглощение пищи, — этот комплекс позволяет видеть преобладание животного начала в натуре Ариадны, управляющего ее поведением» (*Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М., 1998. С. 78*).

начале, когда он влюбляется в «тонкую, стройную, чрезвычайно грациозную, с изящными, в высшей степени благородными чертами лица» (9, 110) девушку, эта влюбленность сродни чисто этической идее, напоминающей о платоновском «Пире»: от наблюдения прекрасных тел восходить к пониманию моральной красоты души<sup>76</sup>. Шамохин прямо говорит об этом: «По прекрасным формам я судил о душевной организации, и каждое слово Ариадны, каждая улыбка восхищали меня, подкупали и заставляли предполагать в ней возвышенную душу» (9, 110—111). Налицо то постоянное у героев Чехова смешение регистров, о котором мы писали в разделе о референциальных иллюзиях: эстетически прекрасное принимается за этически безупречное. Свою эволюцию Шамохин описывает как постепенный отказ от «платонизма», своего рода открытие условности (иллюзорного) знака: за прекрасной внешностью, как кажется ему теперь, таится «женщина-зверь», чья главная черта — патологическая лживость. Однако это обвинение на самом деле несостоятельно: Ариадна всегда *вынуждена* лгать — и это можно увидеть, внимательно читая текст, если при этом рассматривать только факты, игнорируя шамохинское «чтение в душе».

В первый раз ложь Ариадны обнаруживается в письме, присланном из-за границы, в котором она пишет о своей спутнице-старушке, которой на самом деле нет и не было. Эта ложь, разумеется, обусловлена социальными конвенциями, ограничивающими свободу передвижения: девушка, даже в 22 года, может путешествовать только в сопровождении родственников или дуэньи. То же письмо содержит другую ложь — умолчание о связи с Лубковым. Причина лжи — та же: необходимость соответствовать устаревшим социальным конвенциям<sup>77</sup>. То, что условности, связываю-

---

<sup>76</sup> «Кто хочет избрать верный путь ко всему этому, должен начать с устремления к прекрасным телам в молодости. Если ему укажут верную дорогу, он полюбит сначала одно какое-то тело и оно родит в нем прекрасные мысли, а потом поймет, что красота одного тела родственна красоте любого другого и что если стремиться к идее прекрасного, то нелепо думать, будто красота у всех тел не одна и та же. Поняв это, он станет любить все прекрасные тела, а к тому одному охладет, ибо сочтет такую чрезмерную любовь ничтожной и мелкой. После этого он начнет ценить красоту души выше, чем красоту тела» (*Платон. Пир // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 120*).

<sup>77</sup> Ради справедливости надо заметить, что Ариадна скрывает свою связь с Лубковым не только от окружающих, но и от самого Шамохина — что уже нельзя объяснить только социальными конвенциями. Но если предположить, что она действительно любит Шамохина и не хочет его травмировать, то эта ложь в какой-то мере оказывается оправдана.

щие свободу женщины, кажутся устаревшими самому Шамохину, хорошо видно из его замечания о свободной любви: «о свободной любви и вообще свободе (Ариадна) толковала, как старая богомолка» (9, 128). Чеховский парадокс состоит в том, что убеждения и поступки каждого из героев содержат противоречия, но эти противоречия — диаметрально противоположные у обоих. Ариадна может на словах осуждать любовь вне брака — и осуществлять ее на деле. Шамохин, как любой либерал, выступает за свободную любовь на словах, но столкновение с реальностью «свободной любви» вызывает у него массу негативных эмоций<sup>78</sup>. Ариадна стремится сохранить приличия и для этого постоянно прибегает ко лжи: заставляет Лубкова снимать отдельный номер в гостинице; представляет Шамохина знакомым как своего мужа и т. д. Все это случаи вынужденной лжи, без которой она оказалась бы исключенной из общества. В рассказе есть и множество других случаев, когда Шамохин приписывает Ариадне ложь. Большинство из них не верифицируемо: льстит ли, например, Ариадна писателям и художникам, когда хвалит их произведения, как утверждает Шамохин, или говорит искренне? Обобщая, Шамохин говорит о лукавстве как органической части ее характера. То есть либерал в данном случае почему-то забывает одну из главных своих заповедей: личное обусловлено социальным. В вариантах текста рассказа есть фраза, в которой Шамохин ставит очень точный социальный диагноз, с которым согласилась бы любая современная феминистка: «лукавая раба, ведущая борьбу со своим притеснителем мужчиной» (9, 402). Другими словами: чтобы обрести хоть какую-то свободу, женщине приходится бороться с патриархальными условностями, внешне соблюдая их, что и вырабатывает привычку ко лжи. Однако эта фраза осталась только в варианте, опубликованном в либеральной «Русской мысли», при подготовке собрания сочинений Чехов ее снял, и позиция Шамохина приобрела другой смысл: он считает, что Ариадна лжива сама по себе, ей свойственно лгать «по инстинкту, по тем же побуждениям, по каким воробей чирикает или таракан шевелит усами» (9, 126—127). То есть ее ложь органична, отприродна, у Ариадны нет никаких социальных оправда-

---

<sup>78</sup> Ср. реакцию другого либерально настроенного героя — Ивашина из рассказа «Соседи», сестра которого уходит к женатому человеку: «(О)н призывал к себе на помощь свои честные, хорошие убеждения — ведь он всегда стоял за свободную любовь! — но это не помогало, и он всякий раз помимо воли приходил к такому же заключению, как глупая няня, то есть, что сестра поступила дурно, а Власич украл сестру» (8, 54).

ний. Следующий риторический шаг, который делает Шамохин — замена слова «Ариадны» в предыдущем предложении на слово «женщины», то есть неправомерное обобщение и голословное обвинение.

Оценки героями друг друга фатально расходятся, они находятся в разных плоскостях — этической и эстетической. Но и оценки в более широком смысле — самые общие мировоззренческие установки — у каждого из героев оказываются противоречивыми. Рассказ «Ариадна» обычно рассматривают с точки зрения главной из заявленных в нем проблем: женского вопроса. Если же исходить из того, что перед нами определенная трансформация жанра исповеди, то не меньшее значение приобретает вопрос о спонтанности и непосредственности, о человеке, близком к «природному» началу, и об искажении этого начала культурой, то есть оппозиция *'культура / природа'*. Эта тема прямо звучит в речах Шамохина. Именно из его уст выливается гимн русской природе и усадебному земному раю, один из самых пронзительных в чеховских текстах:

Я умру, заколотят меня в гроб, а всё мне, кажется, будут сниться ранние утра, когда, знаете, больно глазам от солнца, или чудные весенние вечера, когда в саду и за садом кричат соловьи и дергачи, а с деревни доносится гармоника, в доме играют на рояле, шумит река — одним словом, такая музыка, что хочется и плакать и громко петь (9, 109)<sup>79</sup>.

В момент разлуки с Ариадной Шамохин всерьез задумывается, «не покончить ли уж сразу с этим вопросом личного счастья, не жениться ли (...) без затей на простой крестьянской девушке?» (9, 125). Все это не случайно. В его «этической» системе ценностей природное явно превалирует над культурным. Он и начинает разговор с того, что обвиняет интеллигенцию (и, стало быть, самого себя) в недостатке «смелости, искренности и простоты» (9, 107).

Казалось бы, перед нами действительно «последнее слово героя о себе». Но как только он переходит к общим рассуждениям, его логику начинают разъедать самообман и риторические подмены понятий. С одной стороны — Шамохин выступает против «животного» полового инстинкта, который культуре удалось «опутать (...) сетью иллюзий братства и любви» (9, 117). С другой — куль-

---

<sup>79</sup> Этот естественный мир противопоставлен окультуренной и тем испорченной усадьбе Котловичей, в которой живет Ариадна («ананасы, замечательные персики, громоотводы, фонтан посреди двора и в то же время ни копейки денег»; 9, 110). Мир труда противопоставлен миру безделья, отмеченному «эстетизмом», как это часто бывает у Чехова.

турное начало в человеке есть нечто заложенное от природы, генетическое, воспитанное в процессе эволюции:

(О)твращение к животному инстинкту воспитывалось веками в сотнях поколений, оно унаследовано мною с кровью и составляет часть моего существования, и если я теперь поэтизирую любовь, то не так же ли это естественно и необходимо в наше время, как то, что мои ушные раковины неподвижны и что я не покрыт шерстью (9, 117).

Эта натурализация этики базируется на фундаментальном противоречии: культурность обусловлена природно, врождена человеку, и направлена на борьбу с природным же инстинктом.

Противоречия такого рода всегда, во-первых, суть попытки самооправдания (заполнить вакуум своего недостатка — в данном случае — недостатка спонтанности, «смелости, искренности и простоты», природного начала), а во-вторых, поскольку сам герой не может не чувствовать, что зашел в тупик, они ведут к попыткам риторического снятия противоречий, которые как раз и приводят к идеологии мизогинизма. Это как нельзя лучше видно в шамохинских оценках женщин вообще, которые он производит в рамках той же оппозиции 'культура / природа'. Женщин он делит на деревенских (не испорченных) и городских (испорченных). Портит их, конечно, культура, ведущая к регрессу («А всему виной наше воспитание»; 9, 131), а прогрессивным оказывается... борьба с природой во имя культуры:

— Пока только в деревнях женщина не отстает от мужчины, — говорил Шамохин, — там она так же мыслит, чувствует и так же усердно борется с природой во имя культуры, как и мужчина. Городская же, буржуазная, интеллигентная женщина давно уже отстала и возвращается к своему первобытному состоянию, наполовину она уже человек-зверь, и благодаря ей очень многое, что было завоевано человеческим гением, уже потеряно; женщина мало-помалу исчезает, на ее место садится первобытная самка. Эта отсталость интеллигентной женщины угрожает культуре серьезной опасностью; в своем регрессивном движении она старается увлечь за собой мужчину и задерживает его движение вперед. Это несомненно (9, 130).

За всеми этими рассуждениями, помимо литературных источников<sup>80</sup>, стоит риторическая подмена понятий именно данным героем: только борьба с парадоксом заставляет его делить «культуру»

<sup>80</sup> Высказывания Шамохина имеют прямые литературные источники: аналогичные суждения А. Стриндберга, Л. фон Захер-Мазоха, М. О. Меньшикова и др. (см.: 9, 476).

на хорошую и плохую. Идеология героя — еще один чеховский пустой знак. Все ее содержание сводится к «инстинктивному» самооправданию.

Подводя итоги, подчеркнем еще раз главные выводы. Чеховский текст, содержащий «историю, похожую на исповедь», подрывает все черты исповеди как речевого жанра. Он ставит под вопрос такие понятия, как «искренность», «спонтанность», «последнее слово о себе». Слово героя, желающего быть искренним, подчинено задачам самооправдания и наполнено в принципе неверными оценками, от которых человек не может никуда уйти. Самооценка и оценка другого аннигилируют, не оставляя места истине. Общие рассуждения, «философствования», основаны на риторических подменах понятий, цель которых — все то же самооправдание. Чеховский рассказ — не о «женском вопросе», а об органически свойственных человеку референциальных иллюзиях, тяге к оправданию себя и обвинению другого — о том, что обесценивает искренность даже «последнего» исповедального слова.



## Глава 6

### КОНТАКТ И УСЛОВИЯ КОММУНИКАЦИИ.

#### ФАТИЧЕСКИЕ РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ

Фатические речевые жанры — это речь ради установления и поддержания *контакта*. Слово «контакт» многозначно, и лингвисты обычно выделяют два его основных значения, в соответствии с которыми и понимаются две коммуникативные цели фатики. Первая из них, впервые выделенная известным этнографом Брониславом Малиновским, — это общение ради общения, обмен словами, который способствует общности людей и не преследует иных, практических целей<sup>1</sup>. Расширительное понимание фатической установки предполагает, что «общение» может способствовать либо улучшению, либо поддержанию, либо ухудшению отношений собеседников. В первых двух случаях говорят о «кооперативном» общении, причем второй случай — поддержание отношений — и представляет собой «чистую фатику», разговор ни о чем, *small talk*. В третьем случае говорят о «конфликтном» общении (соры, скандалы и т. п.). Вторая цель, которую выделил Р. О. Якобсон, —

---

<sup>1</sup> См.: *Malinowski B. The Problem of Meaning in Primitive Languages // Ogden C. K., Richards J. A. The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism. 2nd ed. N.Y. — L., 1927. P. 296—336.* Впрочем, надо заметить, что Малиновский выделил фатическую функцию на материале «словесной дуэли» меланезийцев, имевшей ритуальный характер. А поддержание контакта ради самого контакта, как справедливо замечает Ж. Бодрийяр, нужно только на поздней стадии развития общества, когда становится возможным провал коммуникации: «(М)ы нуждаемся в функции „контакта“, в специфической функции коммуникации, именно потому, что она от нас ускользает» (*Бодрийяр Ж. Соблазн. М., 2000. С. 281*).

это «установить, а затем либо продлить, либо прервать общение, то есть проверить, работает ли канал связи, а также для того, чтобы привлечь внимание собеседника и удержать его в случае необходимости»<sup>2</sup>. В этой главе мы коснемся обеих функций фатики у Чехова: раздел 6.1 будет посвящен «общению ради общения», а раздел 6.2 — вопросам «шума в канале связи». Однако у слова «контакт» есть и третье значение — взаимопонимание между людьми<sup>3</sup>. Вопросы взаимопонимания и отчуждения будут рассмотрены в разделах 6.3 и 6.4.

Поскольку фатические жанры не преследуют практических целей и не приносят ощутимой пользы, они долго игнорировались наукой<sup>4</sup>. В последнее время наметилась тенденция к «реабилитации» фатики и интерес к ее изучению. Указывалось на то, что именно «фатическая речь (...) максимально приближает нас к личности говорящего»<sup>5</sup>, что она выступает как «регулятор психического состояния людей, их взаимоотношений»<sup>6</sup> и «репрезентация возможностей языка»<sup>7</sup>. Фатическому общению придается значение не меньшее, чем информативному и «полезному». Как мы уже упоминали в первой главе, по мысли Т. Г. Винокур, все поле коммуникации делится на области «фатики» и «информатики», которые различаются оппозицией 'общение / сообщение'. Фатическое речевое поведение — это «речевой акт, интенция осуществить который нацелена на сам этот акт как на предпочтительный способ вступить в общение: а) частные цели в фатическом речевом жанре всегда

<sup>2</sup> *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм — «за» и «против». М., 1975. С. 201.

<sup>3</sup> Ср., например, такое словоупотребление: между автором и читателем лирического стихотворения устанавливается «молниеносный и безошибочный контакт» (*Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1974. С. 12).

<sup>4</sup> Хотя надо заметить, что отдельных жанров и проблем фатического общения касалась еще старая риторика и авторы некоторых трактатов, в том числе и в чеховское время: см., например: *Абрамов Н.* Дар слова. Вып. 1: Искусство излагать свои мысли. СПб., 1902; *Волконский С.* Разговоры. СПб., 1912.

<sup>5</sup> *Винокур Т. Г.* Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. М., 1993. С. 136.

<sup>6</sup> *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М., 1998. С. 652. Ср. развитие этой идеи — фатические жанры способствуют улучшению / ухудшению человеческих отношений — в работе: *Дементьев В. В.* Фатические речевые жанры // Вопросы языкознания. 1999. № 1. С. 37—55.

<sup>7</sup> *Клюев Е. В.* Фатика как предмет дискуссии // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Т. Г. Винокур. М., 1996. С. 214.

подчинены начальному контактному импульсу; б) информативная задача высказывания, следовательно, с точки зрения участников общения, вторична; в) коннотативный план коммуникативно-стилистического характера, наоборот, способен выступать как абсолютная ценность»<sup>8</sup>. Получается, что в идеале фатические высказывания должны не нести информации, не выражать мысли и чувства говорящего, не преследовать целей убеждения и воздействия. Но, разумеется, такая речь в чистом виде непредставима: на практике возможна не абсолютизация, а только доминирование контактной функции на фоне остальных. Эта мысль, которая, как мы помним, восходит к Р. О. Якобсону<sup>9</sup>, поддерживается всеми лингвистами.

Поскольку вопрос о той или иной доминанте во многих коммуникативных ситуациях не может быть решен безусловно, а расплывчатость целей и есть конститутивная черта фатики, то в науке возникает тенденция к постоянному расширению области фатических жанров. К этому классу начинают относить не только аморфные бытовые диалоги «ни о чем», но и «область речевого этикета в целом»<sup>10</sup>, все квазиэстетические комические жанры (шутку, анекдот, каламбур и т. д.), а также уже упоминавшиеся «конфликтные» жанры, которые способствуют не установлению контакта, а его потере (ссоры, оскорбления и т. д.). В результате область фатики оказывается огромной и слабо структурированной.

Фатические жанры — это не только самый большой и разнообразный, но и самый малоизученный класс речевых жанров. В. В. Дементьев указывает, что «до настоящего времени нет не только систематического описания фатических речевых жанров, но и адекватной предмету модели такого описания»<sup>11</sup>. Они настолько свободны и разнообразны по своим частным целевым установкам и формам, что среди лингвистов есть даже мнение о том, что фатика не поддается жанровому членению:

В неформальном фатическом общении (личностные ожидания) становятся определяющими: данный субъект говорит так, как этого ждет от него данный партнер в данных обстоятельствах. Такие типы дискурса четкому разбиению на речевые жанры, видимо, не поддаются: теоретически рассуждая, попытки такого разбиения должны были бы привести к индивидуальным речевым жанрам или, точнее, к бесконечному множеству речевых жанров, включающе-

<sup>8</sup> Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий. С. 108—109.

<sup>9</sup> См.: Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика. С. 198.

<sup>10</sup> Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий. С. 135.

<sup>11</sup> Дементьев В. В. Фатические речевые жанры. С. 37.

му все реально существующие пары коммуникантов во всех теоретически представимых коммуникативных ситуациях, что, очевидно, абсурд<sup>12</sup>.

Авторы работ, посвященных отдельным жанрам фатического общения (которых уже довольно много), с этим, по-видимому, не согласятся. Однако в этом суждении есть доля истины: выделяемые исследователями отдельные жанры, во-первых, оказываются очень широкими и предполагают массу тематических, ситуативных и структурных разновидностей; во-вторых, индивидуальные реализации этих жанров оказываются несхожи друг с другом в большей степени, чем у жанров любого другого класса; в-третьих, синтагматика фатических жанров оказывается наиболее неопределенной<sup>13</sup>.

Такое положение вещей заставляет нас отказаться от рассмотрения отдельных жанров данного класса (как мы делали в предыдущих главах). Этому решению способствует и еще одно соображение. У Чехова представлены все фатические жанры, которые когда-либо называли лингвисты: дружеский и семейный разговор, светская беседа, розыгрыш, шутка, комплимент, похвальба, флирт, обвинения, оскорбления, насмешки, прямые и косвенные ссоры и т. д. Здесь не только трудно найти доминирующие жанры, но подчас трудно отнести тот или иной диалог к определенному жанру. С другой стороны, сама по себе проблема контакта — едва ли не самая главная в чеховском творчестве. Собственно говоря, широко понимаемому «контакту» посвящено большинство работ или отдельных наблюдений тех исследователей, которые обращались к проблемам коммуникации у Чехова<sup>14</sup>. Поэтому в данной главе

<sup>12</sup> Долинин К. А. Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX в. СПб., 1998. С. 41.

<sup>13</sup> В «чистой» фатике следующий коммуникативный ход говорящих непредсказуем. Ср. эксперимент М. Л. Макарова, где информантам предлагалось дописать диалоги разных типов: продолжения диалога типа small talk оказались абсолютно несхожими между собой (Макаров М. Л. Выбор шага в диалоге: опыт эксперимента // Слово и текст в психолингвистическом аспекте. Тверь, 1992. С. 132—133).

<sup>14</sup> Ср., например: «Чехов пишет о непреодолимых препятствиях, мешающих реальному (а не явленному в феноменах сознания, в „творимой легенде“) человеческому контакту» (Капустин Н. В. «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново, 2003. С. 73); «Чехов отказывается от такого разговора героев, в котором ощущается их тесный, непосредственный контакт, их взаимозависимость. (...) Скорее, это разговор персонажа с самим собой» (Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 191).

мы, во-первых, рассмотрим фатическое общение в целом, не сосредоточиваясь на том или ином жанре, а во-вторых, уделим особое внимание проблеме контакта (в указанных выше смыслах) и условий успешной коммуникации.

### 6.1. Парадоксы «общения для общения»

Фатическое общение у Чехова — это океан, в котором едва видны острова других жанров. И это, по-видимому, не случайно. Доминирование фатической функции, на наш взгляд, определяется одним условием: у говорящих должны отсутствовать *постоянные* желания и цели, направляющие диалог, а это как нельзя лучше характеризует чеховских героев.

Вот начало первой пьесы Чехова (и, следовательно, всего его творчества):

Трилецкий (*подходит к Анне Петровне*). Что?

Анна Петровна (*поднимает голову*). Ничего... Скучненько...

Трилецкий. Дайте, топ анге, покурить! Плоть ужасно курить хочет. С самого утра почему-то еще не курил.

Анна Петровна (*подает ему папиросы*). Берите больше, чтобы потом не беспокоить.

*Закуривают.*

Скучно, Николая! Тоска, делать нечего, хандра... Что и делать, не знаю...

*Трилецкий берет ее за руку.*

Анна Петровна. Вы это за пульсом? Я здорова...

Трилецкий. Нет, я не за пульсом... Я чмокнуть...

*Целует руку.*

В вашу руку целуешь, как в подушечку... Чем это вы моете свои руки, что они у вас такие белые? Чудо руки! Даже еще раз поцелую.

*Целует руку.*

В шахматы, что ли?

Анна Петровна. Давайте... (11, 7—8).

С формально-коммуникативной точки зрения этот диалог содержит, по крайней мере, просьбу, жалобу, информацию, комплимент, предложение и согласие. Однако общее течение диалога не направляется теми мелкими целями и желаниями, которые стоят за каждой из его составляющих. Он аморфен, а эта аморфность, выражающаяся в быстрой перемене тем при отсутствии одной объединяющей, и есть главная примета фатического общения (и мно-

жества чеховских диалогов). Поэтому классификация фатики, предлагаемая Н. Д. Арутюновой: эмоциональные, артистические и интеллектуальные формы общения в рамках фатических<sup>15</sup>, — может быть принята только с оговоркой: в диалоге при этом не должны доминировать экспрессивная, эстетическая или референтивная функции. Выражение эмоций, шутка или разговор о политике останутся фатическими при условии, что они не являются средствами, ведущими к некой цели и если за ними не стоят устойчивые желания говорящих. У чеховских героев это происходит сплошь и рядом.

Фатические разговоры не только в *(Безотцовщине)*, но и в поздних чеховских текстах выходят далеко за пределы решения композиционных и характеризующих задач (в приведенном выше примере — экспозиционных). Коммуникативная стратегия автора явно направлена на введение в текст фатики как таковой и ради нее самой. Действие и рассказов, и особенно пьес часто происходит в «микрохронотопах» именин, вечеринок, визитов, прогулок, дачного или усадебного отдыха и тому подобных ситуаций, когда «люди обедают и только обедают». Напряженное внутреннее действие при этом неизменно сопровождается, чередуется или совмещается с внешне аморфными диалогами с «плавающей» целью. Поэтому для любого речевого жанра всегда существует возможность соскользнуть в море фатики. Как мы уже показывали в предыдущих главах, все без исключения речевые жанры могут так или иначе терять свою цель, направление и обоснованность — то есть трансформироваться в фатические. Но, помимо динамической трансформации («смещения» жанров), всегда существует и возможность медиации фатических и «целенаправленных» жанров (их «смещение»). Внешне безупречно *целенаправленная речь* часто имеет у Чехова *фатическую подоплеку*. Так, например, в рассказе «В усадьбе» длинная, аргументированная, риторически украшенная проповедь кастовой идеологии фактически сводится на нет авторскими ремарками о наслаждении героя собственной речью и о его желаниях, ничего общего с идеологией не имеющих:

Вообще он любил поговорить (...) И теперь, наслаждаясь своими мыслями и звуками собственного голоса и с удовольствием поглядывая на (...) Мейера, Рашевич мечтал о том, как он пристроит свою Женю за хорошего человека и как потом все заботы по имению перейдут к зятю. (...) ему самому хотелось говорить. Если при нем говорили другие, то он испытывал чувство, похожее на ревность (8, 333—338).

<sup>15</sup> Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1998. С. 652.

Таким образом, цель речи, внешне принимающей форму проповеди интеллектуального и морального превосходства дворян над разночинцами, на самом деле — поддержание контакта и улучшение отношений по принципу «мы с вами одной крови». Как всегда у Чехова, результат оказывается противоположным желаемому: неожиданно выясняется, что собеседник Рашевича — сын рабочего, и вместо улучшения отношений происходит разрыв, полная потеря контакта. Но этот результат не меняет сути происходившего: и поддержание, и нарушение контакта — приметы фатического общения. Целенаправленный (аффективный) речевой жанр — проповедь — был абсолютно пуст, он служил только маскировкой фатики, и потому чеховский рассказ следует рассматривать не как рассказ-портрет, рисующий ретрограда, а как рассказ о внутренней трансформации речевого жанра в рамках фатики, которая ведет к провалу коммуникации ради поддержания контакта. В данном случае такие трансформации представлены как фатальные для героя: несмотря на то, что Рашевич — не злой, «чувствительный, слезливый человек» (8, 341), любая его речь трансформируется в конфликтные фатические жанры: «Если же он садился писать что-нибудь, хотя бы поздравительное письмо, то и в письме выходила брань» (8, 341). Причины, как обычно, остаются неясными и дают простор для толкований. Сам герой ради самооправдания и успокаивающего псевдообъяснения возлагает всю ответственность на неведомую «силу»: «Уж не сидит ли в нем нечистый дух, который ненавидит и клеветает в нем, помимо его воли?» (8, 341). Одни читатели будут склонны объяснить поведение Рашевича просто дурной привычкой<sup>16</sup>, другие задумаются о подсознательных импульсах, которые стоят за чеховской «силой».

Доля фатического есть в любых серьезных разговорах. Например, в рассказе «В ссылке» серьезный спор изначально обусловлен тем, что герой, ведущий диалог, — Семен Толковый — должен как-то поддерживать разговор: «(О)н давно бы уже пошел спать, но в кармане у него был полуштоф, и он боялся, как бы в избе молодцы не попросили у него водки» (8, 42). То же касается и адресата: любая серьезная речь может быть истолкована как фатическая, причем часто это делают именно те герои, к которым серьезная речь обращена. В «Огнях» фон Штенберг так судит о долгой проповеди Ананьева, который стремился его переубедить по самым важным жизненным вопросам: «Наш Николай Анастасьич любит поговорить, — сказал фон Штенберг, усмехаясь» (7, 122).

<sup>16</sup> Ср. сказанное о другом герое: «Ворчанье и ругань составляли для него такую же привычку, как сосанье трубки» («На мельнице»; 5, 409).

Верно и обратное: *фатическое общение* в любой момент может перейти в диалог, подчиненный сильным желаниям и *серьезным целям*. Так, в рассказе «Брак по расчету» и водевиле «Свадьба» пустой разговор об электричестве моментально перетекает в скандальное выяснение отношений: по расчету ли женится герой. В рассказе «Житейская мелочь» пустой разговор героя с маленьким мальчиком — сыном его любовницы — перерастает в допрос, выведывание тайны, а затем в скандал, травмирующий ребенка. Можно даже сказать, что у Чехова действует закономерность: разговор на общие, отвлеченные темы<sup>17</sup> почти сразу, путем метонимических сдвигов, переходит в сферу прямых интересов героев. Многие монологи строятся по одному принципу: герой произносит несколько «фатических» общих мест в начале, а затем сразу переходит к рассказу о себе, в котором доминирует жалоба или исповедь («На пути», «Мороз», «Следователь», «Перекасти-поле» и др.). Какой бы серьезный вопрос при этом ни поднимался, желание говорящего — это желание говорить и желание говорить о своем желании. Положения философии и социальных наук, суждения о жизни выступают только как фатическая преамбула.

— Я так понимаю, что вера есть способность духа. Она все равно что талант: с нею надо родиться. Насколько я могу судить по себе (...) Я вам про себя скажу («На пути»; 5, 468).

Пока Шамохин говорил, я заметил, что русский язык и русская обстановка доставляли ему большое удовольствие. Это оттого, вероятно, что за границей он сильно соскучился по родине. (...) Было также заметно, что на душе у него неладно и хочется ему говорить больше о себе самом, чем о женщинах, и что не миновать мне выслушать какую-нибудь длинную историю, похожую на исповедь («Ариадна»; 9, 108—109).

Они играют такую же роль, как вступительные разговоры о погоде:

(Ч)уть только, бывало, входил я в церковь, как ко мне тотчас же подходил какой-нибудь «интеллигент» и после длинных предисловий о погоде начинал разговор о своих грошовых делах («Драма на охоте»; 3, 297).

Но есть ли во всем этом чеховская специфика? Нельзя ли сказать, что тут работают свойства бытового диалога как такового? На этот вопрос следует ответить утвердительно: Т. Г. Винокур,

<sup>17</sup> Как мы говорили в главе об информативных жанрах, чистая информация у Чехова всегда дискредитирована. Один из способов такой дискредитации — превращение информативной речи в фатическую.



говоря об «информативно-фатическом балансе как норме речевого поведения», убедительно показывает, что взаимопереходы и взаимопроницаемость «фатики» и «информатики» в бытовом диалоге — обычное дело, причем более распространен случай, когда информативная часть следует за фатической<sup>18</sup>. Можно, по-видимому, говорить о чеховской стратегии буквального воспроизведения поэтики бытового диалога; здесь сказывается общее стремление создать эффект неотобранного, случайностного — в том числе в коммуникативной области. Но это не означает буквального «фотографирования» действительности. Попадая в художественный текст, повседневные разговоры остраиваются, и в них высвечиваются самые разные аспекты — и позитивные, и негативные. С одной стороны — это отсутствие логики и результата, а с другой — искаемая в фатике общность людей. Иногда этим задачам посвящены большие фрагменты текстов и целые рассказы. Так, рассказ «Накануне поста» рисует ситуацию, когда отец берется объяснить десятилетнему сыну арифметические правила. Но вместо того, чтобы дать информацию о «делении дроби на дробь» (6, 83), отец пускается в воспоминания о своих учителях и одноклассниках, а заканчивается все тем, что оба принимаются рассматривать иллюстрированный журнал. Рассказ говорит об обычной у Чехова неспособности героя сосредоточиться и решить вопрос, хотя бы и о делении дробей, но с другой стороны, такое построение как нельзя лучше рисует добродушно-сонную атмосферу последнего дня масленицы и редкую у Чехова семейную идиллию. Чехов, безусловно, понимает позитивную сторону «общения для общения». Одним из доказательств этого может служить то, что люди, органически неспособные к фатическому общению, изображаются им либо как узкие фанатики (Кузьмичев — «Степь», Лида Волчанинова — «Дом с мезонином»<sup>19</sup>), либо как люди весьма ограниченные (Медведенко — «Чайка»).

Специфической особенностью Чехова можно, по всей видимости считать то, что «праздноречевое» фатическое общение ради поддержания контакта, которое по своей природе должно быть ли-

<sup>18</sup> См.: *Винокур Т. Г.* Говорящий и слушающий. С. 153—157.

<sup>19</sup> Заметим, что в речах Лиды изменяется функция фатического высказывания: она использует «светские» фатические реплики для выражения презрения к собеседнику или прерывания разговора: «Князь сильно похудел и сильно изменился с тех пор, как был у нас. Его посылают в Виши» (9, 187). То, что должно служить установлению контакта, служит его разрыву.

шено страсти и направленности, у него часто превращается в собственную противоположность, не становясь при этом другим, нефатическим дискурсом, как это было в приведенных ранее примерах. Оставаясь в рамках быговой «болтовни», чеховские персонажи, тем не менее, способны испытывать редкие по силе эмоции. Так, герои сценки «Психопаты», обсуждая за обедом политические новости и уголовную хронику, проецируют внеположные их жизни события на самих себя и в конце концов приходят к параноидальному убеждению, что их могут арестовать в любой момент. Герой рассказа «Сирена», говорящий об обеде, увлекается так, что его речь превращается в некую гастрономическую поэму:

— Ну-с, перед кулебякой выпить, — продолжал секретарь вполголоса; он уже так увлекся, что, как поющий соловей, не слышал ничего, кроме собственного голоса. — Кулебяка должна быть аппетитная, бесстыдная, во всей своей наготе, чтоб соблазн был (6, 317).

В этих случаях никак нельзя сказать, что праздноречевая деятельность выступает «как регулятор психического состояния людей, их взаимоотношений»<sup>20</sup>. Наоборот, фатическое общение у Чехова, призванное поддержать контакт, может вывести человека из себя или заставить не слышать другого. Чехов часто подчеркивает непредсказуемость фатической речи или разговора. Как мы уже говорили, эта черта — примета фатического общения в его самом чистом виде: никто не знает, как будет развиваться и чем кончится аморфный диалог. У Чехова это свойство фатики часто парадоксально противоречит самой цели поддержания контакта.

Фатические речевые жанры, как и любые другие, играют сюжетобразующую роль. Мы уже писали о рассказе «Пари», где спор на отвлеченную тему оканчивается тем, что герой запирает себя в одиночное заключение на 15 лет. Еще более показателен рассказ «Брожение умов», в котором массовые беспорядки с вмешательством полиции возникают из-за пустого разговора двух обывателей о том, куда сели скворцы. Впрочем, надо заметить, что непредсказуемы в юмористических текстах не только фатические разговоры: просьба вернуть долг может закончиться вызовом на дуэль (причем дуэль происходит между мужчиной и женщиной — «Медведь»), а предложение руки и сердца — имущественным спором и скандалом («Предложение»). Всегда существующая возможность смешения и смещения «не знающих друг о друге» речевых жанров — не только верное комическое средство, но и свидетельство опас-

<sup>20</sup> Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. С. 652.

ной нестабильности коммуникации. Большая доля участия фатических жанров в этих сюжетопорождающих смешениях определяется тем, что «общение для общения» меньше всего предполагает какие бы то ни было последствия, и, следовательно, переход от него к скандалам выглядит наиболее парадоксальным. Пустой и ровный разговор у Чехова — не топтание на месте, а начало пути, который приведет неведомо куда.

Как мы уже писали, лингвисты относят к фатике всю область речевого этикета. Одна из магистральных тем раннего и позднего Чехова — это поддержание контакта *в ритуальной ситуации*. Уже первая пьеса поражает тем, сколько внимания в ней уделено разнообразным приветствиям, поздравлениям, сплетням, расспросам о здоровье, погоде, родных и т. п. Почти весь огромный первый акт (Безотцовщины) — это фатическое общение<sup>21</sup>. В дальнейшем эту тему подхватывает юмористика. Хорошо известно, что многие чеховские юморески, написанные в обычной для малой прессы календарной последовательности, говорят о праздниках, визитах, поздравлениях, обедах, чаепитиях, приемах гостей и тому подобных этикетных, церемониальных и ритуальных ситуациях. Каждая из них обязательно содержит те или иные формы фатического общения: разговоры о политике, еде, литературе, новостях, происшествиях, знакомых и т. д. Причем это не всегда бытовые сценки, чуть окрашенные социальной иронией, как полагалось в осколочной юмористике. Уже здесь намечается чисто чеховский подход: фатическое общение оказывается *вынужденным и мучительным*. Даже герои самых беззаботных юморесок воспринимают ритуалы как мучение («Новогодние великомученики», «Новогодняя пытка», «Закуска» и др.). Однако при этом они едва ли мыслят свою жизнь вне ритуала. Их желание — не избавиться от ритуальности вообще, а заменить тяжелый ритуал на легкий, вынужденное фатическое общение на добровольное. В более серьезных рассказах эта тема углубляется. Женщина, которую бросил муж, вынуждена принимать гостей и выслушивать их болтовню («Герой-барыня»); любящие друг друга молодые люди испытывают мучения от разговоров за обедом, потому что «злой мальчик» грозит донести об их любви суровой матери («Злой мальчик», «Зиночка»); начитанной провинциальной барышне невыносимо слушать тупой разговор столичных знакомых о литературе («В ландо»); учитель, наце-

<sup>21</sup> Отмечено в работе: *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 14—15.

пив не принадлежащий ему орден, отправляется на званый обед, но обед превращается в мучение, потому что среди гостей находится его коллега, знающий, что у него нет ордена («Орден»); постоянная тема раннего Чехова: муж обнаруживает непроходимую глупость своей жены, после чего общение с ней становится мучительным («Теща-адвокат», «Розовый чулок», «О женщины, женщины», «Любовь»).

Так возникает чеховский парадокс: фатическое общение, единственной целью которого является поддержание контакта, принимая вынужденную ритуальную форму, на самом деле отчуждает людей друг от друга и человека от самого себя. Эта тема очень важна для позднего Чехова. Ритуалы, связанные с чином и «именем», определяют всю внешнюю сторону жизни героя «Скучной истории»: церемония утренней встречи с женой и дочерью, церемония встречи со швейцаром, с коллегами, со студентами и т. д. Каждый из ритуалов мучителен:

На лице у жены торжественность, напускная важность и обычное выражение заботы. Она беспокойно оглядывает наши тарелки и говорит: «Я вижу, вам жаркое не нравится... Скажите: ведь не нравится?» И я должен отвечать: «Напрасно ты беспокоишься, милая, жаркое очень вкусно». А она: «Ты всегда за меня заступаешься, Николай Степаныч, и никогда не скажешь правды. Отчего же Александр Адольфович так мало кушал?» и всё в таком роде в продолжение всего обеда (7, 277—278).

В этом примере ритуализация способствует отчуждению героя от семьи. Но и общение с людьми, которые ему близки (Катя, Михаил Федорович), тоже принимает характер встреч с заданной программой<sup>22</sup>, где царят сплетня и злословие. И если поначалу такая форма общения раздражает героя (а раздражение нарушает контакт<sup>23</sup>), то впоследствии ритуальное фатическое злословие втягивает его и отчуждает уже от самого себя:

Темы для разговоров у нас не новы, всё те же, что были и зимою. Достается и университету, и студентам, и литературе, и театру; воздух от злословия становится гуще, душнее, и отравляют его своими дыханиями уже не две жабы, как зимою, а целых три. Кроме бар-

<sup>22</sup> Такие же встречи с заданной программой мы находим в «Палате № 6» (беседы Рагина и Михаила Аверьяныча: 8, 87—90); «Рассказе неизвестного человека» (четверги у Орлова: 8, 148—150); в «Июньче» и др.

<sup>23</sup> «Выйдя из себя, я вспыхиваю, вскакиваю с места и кричу: „Замолчите, наконец! Что вы сидите тут, как две жабы, и отравляете воздух своими дыханиями?“» (7, 289—290).

хатного, баритонного смеха и хохота, похожего на гармонику, горничная, которая служит нам, слышит еще неприятный, дребезжащий смех, каким в водевилях смеются генералы: хе-хе-хе... (7, 300).

Взгляд героя на себя со стороны ясно показывает авторскую позицию: выбор, стоящий перед человеком, оказывается тупиковым — либо он должен отказаться от ритуала, и, следовательно, от всякого контакта с людьми; либо поддержать разговор, вступить в контакт в качестве «третьей жабы» — и тем самым дистанцироваться от самого себя. По большому счету отсутствие экзистенциального выбора в этой повести — то же, что и в драме «Иванов»<sup>24</sup>.

Аналогично разворачивается эта тема в рассказе «Именины». Ритуальное фатическое общение — прием гостей на именинах — невыносимо тяжело, оно заставляет героиню видеть весь мир в черном свете, как пропитанный ложью, и становится главной причиной постигшей ее катастрофы. Однако даже этот самый «толстовский» из рассказов Чехова<sup>25</sup> не говорит о том, что за пределами символического порядка — «тюрьмы языка» и обязательных поведенческих норм — есть некий естественный и свободный мир без ритуала. В «Именинах» Чехов временами отступает от «твердого в эти годы принципа своей поэтики давать все только через восприятие главного героя»<sup>26</sup> в пользу прямого авторского слова. Но это отступление делается не для того, чтобы дать завершающую оценку живой культуре, как это обычно происходит у Толстого, но лишь для того, чтобы оспорить взгляд героини:

Всё это были обыкновенные, недурные люди, каких много, но теперь каждый из них представлялся ей необыкновенным и дурным. В каждом она видела одну только неправду (7, 184).

Как и в «Скучной истории», в «Именинах» ритуальному слову противопоставлены только антропологические константы, в данном случае — сильная боль и «тупое равнодушие к жизни» (7, 198), которое охватывает Ольгу Михайловну после преждевременных родов и смерти ребенка. Чехов заканчивает рассказ, оставляя героиню в этом состоянии, но для читателя ясно, что ее выпадение из готовых форм жизни — временное и возвращение обратно в мир

<sup>24</sup> См. об этом в разделе 4.1, а также подробнее: *Степанов А. Д.* «Иванов»: мир без альтернативы // Чеховский сборник. М., 1999. С. 57—70.

<sup>25</sup> О прямой зависимости рассказа «Именины» от «Анны Карениной» Толстого см.: *Чудаков А. П.* Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986. С. 261—270.

<sup>26</sup> Там же. С. 264.

речевых и поведенческих ритуалов неизбежно. Следовательно, альтернатива — 'контакт и отчуждение от себя vs. отказ от общения' — сохраняется и здесь.

Таким образом, общение для общения предстает у Чехова парадоксальным: оно доминирует, подчиняя себе целенаправленную речь и лишая ее смысла; представляет собой некий «пограничный ров», в который всегда может соскользнуть информативный диалог; может само по себе превращаться в напряженную, страстную речь; отличается непредсказуемостью и потенциальной опасностью; ритуализируется, ставя человека в мучительное положение, когда он должен либо подчиниться абсурду общепринятых норм фатического общения, либо отказаться от контакта вообще. Важно подчеркнуть, что сами по себе эти парадоксы — не изобретение Чехова. Они — в самой природе речи ради контакта, но никогда не замечаются человеком. Как и во многих примерах, приведенных в предшествующих главах, Чехов только выводит на поверхность деструктивные элементы, заключенные в самой природе коммуникации.

Однако на самом деле проблема, стоящая перед чеховским человеком, еще глубже: даже контакт в самом узком — якобсоновском — понимании термина в этом мире далеко не гарантирован.

## 6.2. Контакт как проблема. Провал коммуникации

Под словами «отсутствие контакта», как мы уже говорили, можно понимать разные вещи: от простой невозможности передачи сообщения до проблемы недостаточного, неполного понимания людьми друг друга. В данном разделе мы рассмотрим вопрос о чисто внешних, физических или физиологических, препятствиях при передаче сообщения, о шуме в канале связи. Уже сам по себе факт введения подобных препятствий в художественный текст — явление не самое обычное.

В древней литературе пространство общения однородно и безусловно проницаемо. Нельзя представить себе ситуацию, когда герои эпоса неправильно расслышали слова друг друга или когда монолог трагического героя был бы прерван на полуслове посторонними обстоятельствами<sup>27</sup>. И, как ни парадоксально, только та-

---

<sup>27</sup> Это было возможно только в комедии (и таким образом, завершенность мысли оказывалась приметой «серьезной» литературы), но и там, в конечном итоге, герой договаривал то, что хотел сказать, несмотря на все препятствия.

кая литература (почти) отвечает бахтинской модели диалога завершенных высказываний. Бахтин определял высказывание как «тот минимум, после которого можно дать слово другому, можно произвести обмен мыслями (...) Присоединяется завершающая воля автора: dixi, а теперь ваше слово»<sup>28</sup>. Именно эта авторская воля к завершению определяет, по Бахтину, границы высказываний: любое высказывание отграничено сменой говорящих субъектов, а смена происходит после мысленного dixi, отмечающего завершенный фрагмент.

Эти замечания Бахтина приходят в очевидное противоречие с его же пониманием диалога как неограниченного развертывания мысли, рождающегося в активном взаимодействии двух независимых субъектов. Действительно: если диалог бесконечен, то нет и не может быть никакого *абсолютного dixi*<sup>29</sup>. Любая мысль может быть продолжена: развита, подкреплена, оспорена, опровергнута, уточнена, расширена, сужена и т. д. Всегда существующая возможность согласия или несогласия с мыслью, которую так настоятельно подчеркивал Бахтин, говорит о том, что полной завершенности не существует. Даже диалог классической трагедии, который не раз сопоставляли с судебным процессом, с его подробными аргументированными обвинениями и столь же подробной защитой, может только приближаться к идеальной модели диалога как последовательности завершенных высказываний, следующих друг за другом.

Мысль может быть завершена либо относительным, субъективным образом (я сказал все, что знаю или чувствую в настоящий момент), либо — что гораздо чаще происходит именно в диалоге — мое высказывание «завершает» другой. Бахтин, по всей видимости, имел в виду первый вид завершения<sup>30</sup>. Для Чехова, как

---

<sup>28</sup> Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 227, 228.

<sup>29</sup> Словом «dixi» завершается монолог Великого Инквизитора у Достоевского, но в ответ на этот монолог Христос молчит, а затем целует Инквизитора, что заставляет того отказаться от намерения казнить Христа, хотя, тем не менее, Инквизитор «остается в прежней идее» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 14. М., 1976. С. 239). Этот пример как нельзя лучше иллюстрирует бесконечность диалога.

<sup>30</sup> Ср.: «Говорящий кончает свое высказывание, чтобы передать слово другому или дать место его активно-ответному пониманию» (Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. С. 173), «говорящий сказал (или написал) все, что он в данный мо-

мы попытаемся показать, серьезной проблемой был второй аспект, то есть *прерванное высказывание*. Отвечая мне, другой налагает на меня ответственность за то, что я успел сказать. Я мог бы развить свою мысль, но другой уже посчитал, что она закончена. В реальном диалоге высказывание потенциально прерываемо в любой точке. А возражение может перенаправить мысль в другую сторону, как бахтинский «луч в преломляющей среде». В реальности нет завершения высказывания (и потому проблематично само понятие высказывания, ибо оно определяется, по Бахтину, своей завершенностью).

Заметим, что специалистам в дискурс-анализе хорошо известно, что модель сменяющих друг друга реплик без наложения голосов — это исследовательская абстракция. В записи реальных диалогов ученые часто вынуждены отказываться от линейного расположения реплик и записывать слова говорящих параллельными колонками или в виде музыкальной партитуры<sup>31</sup>. Это говорит о том, что любой литературный диалог, даже имитирующий магнитофонную запись (как, скажем, в пьесах Л. С. Петрушевской), основан на условностях и никогда прямо не воспроизводит речевую реальность. Эта же условность лежит в основе большинства моделей коммуникации<sup>32</sup>.

В литературе изображение препятствий для диалога, шума в канале связи, стало возможно только после индивидуализации речи героев (сначала в комедийных жанрах, а затем и в серьезных) и увеличения числа степеней свободы в сюжетных схемах. В ближайшей к Чехову русской литературной традиции XIX века

---

мент или при данных условиях хотел сказать» (Там же. С. 178), «это не просто относительно законченная мысль, после которой я делаю паузу, чтобы затем перейти к следующей моей мысли, продолжающей, дополняющей, обосновывающей первую, это мое оконченное слово (речевое выступление), за которым последует речевое выступление другого говорящего, чужое слово, чужая мысль» (*Бахтин М. М.* Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 266).

<sup>31</sup> О трудностях транскрипции см.: *Макаров М. А.* Основы теории дискурса. М., 2003. С. 101—115. Автор подчеркивает, что любая транскрипция — это абстракция, нельзя полностью передать «живую» речь на письме: исчезают паралингвистические элементы, интонация, паузы, длительность, темп, громкость, смех, плач, кинесика и проксемика. Просодический компонент не могут отобразить полностью даже специальные средства.

<sup>32</sup> Ср., например: «Диалог подразумевает дискретность, возможность делать перерывы в информационной передаче» (*Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1990. С. 18).



подобные моменты могли попадать в поле зрения писателей, но они всякий раз оказывались не самодостаточны, а подчинены некой идеологической сверхзадаче. Покажем это на примере косноязычия — несомненного препятствия для контакта между людьми. Косноязычие Акакия Акакиевича, который «изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частями, которые решительно не имеют никакого значения», и «имел обыкновение совсем не оканчивать фразы (...) думая, что все уже выговорил»<sup>33</sup>, может быть объяснено: с социально-гуманистической точки зрения — приниженностью, отчуждением и бессловесностью маленького человека в жестоком иерархическом обществе; с точки зрения монашеско-житийного подтекста — как отдаленный рефлекс подвига молчания или какого-то из свойств патрона-святого<sup>34</sup>; с формалистской точки зрения — как часть коммуникативной стратегии «мимической артикуляции» самого Гоголя<sup>35</sup>. Косноязычие Кириллова в «Бесах» Достоевского, с его нерусским синтаксисом («я презираю, чтобы говорить»; «я четыре года видел мало людей»<sup>36</sup> и т. п.) и пропуском логических звеньев, может быть истолковано: как авторское указание на «нерусскость» идеи этого героя; как указание на уединенность его сознания; как след опустошающего рационализма, насильно привитого светлой «натуре» (ср. «веселый и ясный» смех Кириллова<sup>37</sup>) и т. д. Косноязычие Акима («Власть тьмы» Толстого) в сочетании с другими характеристиками этого героя однозначно прочитывается как воплощение евангельской идеи: «последние станут первыми» (Мф. 19:30, 20:16; Мк. 9:35 и др.): человек, всем обделенный в этом мире, но сохранивший живыми душу и совесть, приближен к Богу.

<sup>33</sup> Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М., 1952. С. 137.

<sup>34</sup> Ср. такую интерпретацию: Башмачкин проводит жизнь в борьбе с холодом; одного из святых Акакиев уморили холодом, — «и косноязычие в повести появляется только после того, как писатель находит для своего героя особенно „холодного“ святого» (*Peuranen, Erkki*. Акакий Акакиевич Башмачкин и святой Акакий // *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus 1. 1984. С. 130).

<sup>35</sup> Ср.: «Речь Акакия Акакиевича входит в общую систему гоголевской звукопечи и мимической артикуляции — она специально построена и снабжена комментарием» (*Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л., 1969. С. 317).

<sup>36</sup> *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 10. М., 1974. С. 77.

<sup>37</sup> Там же. С. 78.

Достаточно сравнить с этими примерами чеховских трех сестер Ажогиных («Моя жизнь»), которые «неприятно шепелявили» (9, 200), или Лубкова («Ариадна»), который «картавил, не выговаривая ни р, ни л, так что, например, слово „сделал“ у него выходило так: сдевав» (9, 113), — чтобы увидеть разницу. Разумеется, полная «случайность» характеристик героев у Чехова всякий раз может быть оспорена: в данном случае шепелявость Ажогиных, наряду с другими их «несценическими» качествами, не мешает им участвовать в любительских спектаклях<sup>38</sup>, а речевой дефект Лубкова, наряду с другими его физическими недостатками, не препятствует любви к нему прекрасной Ариадны. Но все же функции препятствий для контакта у героев Чехова существенно отличаются от приведенных выше характеристик героев Гоголя, Достоевского и Толстого. «Шумовые» детали, затрудняющие контакт, могут работать на сюжетные мотивы, но их нельзя соотносить напрямую с авторской идеологией, степень их самодостаточности гораздо выше, чем в дочеховской литературе. И это можно объяснить тем, что проблемы коммуникации сами по себе — а не в служебной характеризующей роли — являются предметом интереса для Чехова.

То же следует сказать о коммуникационном «шуме» на сюжетном уровне. Можно спорить о том, открыт финал «Евгения Онегина» или нет, но нет сомнений в том, что «муж Татьянин оказался» в тот момент, когда Татьяна и Онегин уже полностью высказали друг другу все, что хотели и могли, когда Татьяна уже произнесла свое *diu* («я буду век ему верна») и ушла. Диалог не был прерван на полуслове. Эта условность сюжетного построения — не прерывать незавершенного диалога, — идущая еще от античности, будет сохраняться в литературе (и особенно — в драматургии) вплоть до Чехова: прерывание диалога приходом новых действующих лиц, катастрофами, «внезапным шумом за сценой» и т. п., — возможно только после относительного завершения этого диалога.

Сравним с этим сцену из самого начала чеховской «Дуэли». Лаевский и Самойленко ведут разговор, чрезвычайно важный для будущего Лаевского: обсуждаются возможные пути выхода из тупика, в который зашли его отношения с Надеждой Федоровной, решается ее судьба. Диалог этот происходит во время морского купания, и в ключевой момент, после вопроса Лаевского о том, как же быть, происходит следующее:

<sup>38</sup> Ср. в раннем рассказе актера, произносящего вместо «ш» — «ф» («Актерская гибель»; 4, 349).

Самойленко хотел что-то ответить, но в это время большая волна накрыла их обоих, потом ударилась о берег и с шумом покатила назад по мелким камням (7, 354).

А. П. Чудаков приводит этот фрагмент в «Поэтике Чехова» как пример случайного, которое постоянно сопровождает существенное, — что говорит о равной направленности авторского внимания на все явления бытия<sup>39</sup>. На наш взгляд, у этого фрагмента есть и иной смысл: так же, как человек, по словам булгаковского Воланда, «внезапно смертен», так и человеческое общение у Чехова «внезапно прерываемо» в любой момент. Никто не застрахован от внешнего вмешательства и потери контакта. Например, в «Чайке» прерываются: спектакль по пьесе Тrepлева (13, 14), диалог Тrepлева и Дорна (13, 19), диалог Нины и Тrepлева (13, 27—28), диалог Нины и Тригорина (13, 32) и т. д. — все важнейшие диалоги вплоть до самого финала. Драма «Три сестры» начинается с монолога Ольги, который прерывают голоса находящихся в соседней комнате гостей:

Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно.

Чебутикин: Черта с два!

Тузенбах: Конечно, вздор (13, 120).

Неизменно прерываются все любовные объяснения или их попытки: в «Иванове» — Иванова и Саши (12, 42), в «Чайке» — Нины и Тrepлева (13, 27—28), в «Дяде Ване» — Астрова и Елены Андреевны (13, 112), в «Трех сестрах» — Андрея и Наташи (13, 138), Маши и Вершинина (13, 144); в «Вишневом саде» — Лopaхина и Вари (13, 251). Прерываются и диалоги, которые любовными объяснениями не являются, но могут быть приняты за них: разговор Тузенбаха и Ирины в первом действии «Трех сестер» (13, 135), разговор Пети и Ани в конце второго действия «Вишневого сада» (13, 228). Не прерываются, доводятся до последнего *diu* только те любовные объяснения, в которых у героя нет никаких шансов, в которых коммуникативная неудача придет сама, без внешнего вмешательства — как в случае признания Войницкого в любви к

<sup>39</sup> См.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 149—150. Исследователем, безусловно, подмечена специфическая черта Чехова по сравнению с реалистической традицией: ср. хотя бы спор Кознышева и Левина в «Анне Карениной» (III, 3), который происходит во время рыбалки, но ни разу не прерывается чем-либо, связанным с рыбалкой.

Елене Андреевне (13, 79—80) или в безнадежном финальном объяснении Кости и Нины (13, 56—58). Есть и герои, которым свойственна постоянная «прерывающая функция»: в «Чайке» это Аркадина, в «Трех сестрах» — Наташа.

Выше мы писали о том, что для дочеховской литературы было характерно стремление довести диалог до конца, не прерывать его. В этом правиле было одно исключение — имитация прерывания любовного объяснения в драматических жанрах: авторы давали героям возможность высказаться до конца и потом «прерывали» разговор приходом «третьего лишнего». В сюжете мелодрамы этому соответствовала обязательная «кастрирующая» функция «пойманы с поличным»<sup>40</sup>. Отличие чеховского подхода состоит в том, что во-первых, Чехов, в отличие от мелодраматургов, далеко не всегда дает высказаться своим героям, диалог прерывается на полуслове. А во-вторых, у Чехова эта функция не всегда негативна: Лопухин, например, даже рад прервать тягостный для него разговор с Варей («точно давно ждал этого зова»; 13, 251). Кроме того, у Чехова редки мелодраматические сцены такого рода (если не брать в расчет «Безотцовщину»), то можно назвать только финал третьего действия «Иванова», когда Сарра прерывает любовное объяснение Иванова и Саши). В отличие от мелодрамы, прерывание любовного диалога у Чехова не имеет катастрофических последствий, оно входит в один ряд со множеством других коммуникативных сбоев.

Многие привычные жесты героев, которые можно принять за чисто случайные, имеют непосредственное отношение к контактному «шуму». Чтобы понять их функцию, достаточно обратить внимание на то, что эти привычки проявляются именно в коммуникативной ситуации: «У Лаевского была привычка *во время разговора* внимательно осматривать свои розовые ладони, грызть ногти или мять пальцами манжеты» (7, 355); Маша в «Чайке» обычно нюхает табак *во время разговора* (12; 6, 19, 46)<sup>41</sup>. «У Михаила Ильича была манера постоянно выпячивать вперед сжатые губы и двигать ими в стороны, точно он сосал леденец, и это движение бритых и полных губ раздражало теперь (во время разговора. — А. С.) Яншина» («Расстройство компенсации»; 10, 227). К тому же ряду

<sup>40</sup> См.: Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910-х годов. М., 1976. С. 201—209.

<sup>41</sup> Обе детали отмечались А. П. Чудаковым как несущественные для психологической характеристики героев (см.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. С. 241—242).

относятся привычки героев свистеть (Анна Петровна — «Безотцовщина»), Маша — «Три сестры»), а также многочисленные реплики, не связанные с контекстом общего разговора (от реплик Трилецкого в «Безотцовщине») до биллиардных терминов Гаева в «Вишневом саде»). Сколь бы многозначными ни представляли последние в современных театральных и литературоведческих интерпретациях, у них нельзя отнять «шумовой», раздражающей функции. Случайные детали выступают во всех этих примерах как *коммуникативные раздражители*, они не только и не столько создают эффект «неотобранности», сколько вызывают раздражение у собеседников и препятствуют нормальному течению диалогов<sup>42</sup>.

Таковыми же препятствиями-раздражителями служат речевые дефекты и косноязычие героев. Помимо уже отмеченных выше, можно указать на косноязычие крестьян (старик — «Мужики», Дашутка — «Убийство», крестьяне — «Новая дача» и др.). Оно может быть обусловлено не только социальными причинами (темнота, неграмотность, неспособность абстрактно мыслить), но и переходящими внешними обстоятельствами:

Старик и говорил так, как будто было очень холодно, с расстановками и не раскрывая как следует рта; и губные согласные выговаривал он плохо, заикаясь на них, точно у него замерзли губы («Степь», 7, 49).

Чехов периодически фиксирует у своих героев мешающие контакту лишние жесты, слова-паразиты<sup>43</sup>, повторы и остановки в речи<sup>44</sup>, слишком громкую<sup>45</sup> или слишком тихую<sup>46</sup> речь и многие другие

<sup>42</sup> Это положение представляется нам верным не только по отношению к привычкам героев: очень многие предметные и сюжетные «случайные» детали могут рассматриваться как коммуникативные раздражители.

<sup>43</sup> Например, «Клянусь Богом!» — «Тайный советник» (5; 131, 132, 135, 136, 141, 142); «га!», «тэк», «дэ» — «Тиф» (6; 130, 133); «всякая штука» — «Дуэль» (7, 444–445); «знаете ли» — «Печенег» (9; 326–333) и мн. др.

<sup>44</sup> «Выражался он складно, на манер бывалых людей, с прибаутками и поговорками, но слушать его было тяжело, так как он повторялся, то и дело останавливался, чтобы вспомнить внезапно потерянную мысль, и при этом морщил лоб и кружился на одном месте, размахивая руками» (Кузьма — «Встреча»; 6, 129).

<sup>45</sup> Лида — «Дом с мезонином», Михаил Аверьяныч — «Палата № 6», Еракин — «Архиерей» и др.

<sup>46</sup> Эпитет «глухой» по отношению к человеческому голосу — самый частотный у Чехова.

препятствия, отмечавшиеся исследователями<sup>47</sup>. Сюда же относятся многочисленные насмешки над машинами, искажающими послание, — телефоном, телеграфом и т. п. («У телефона», «Душечка» и др.). Нередко причиной нарушения контакта служит глухота (телеграфист — «Шампанское», глухонемая — «Накануне поста», Пименов и глухонемая — «Бабье царство», Степан — «В овраге», Иларион и архимандрит — «Архиерей», Ферапонт — «Три сестры», Фирс — «Вишневы сад»).

Но особенно часто контакт становится невозможным из-за шума в буквальном значении слова. Чехов не изображал ни войн, ни революций, для него периферийна тема урбанизации, его мир кажется тихим и спокойным. Но, тем не менее, этот мир — один из самых «шумных» в русской классике — оттого, что внимание автора направлено на сам процесс коммуникации:

Приказчики поздравляли и говорили что-то, но певчие пели так громко, что ничего нельзя было расслышать («Три года; 9, 38);

— Спокойной ночи!

— Что — ночь? Что ты говоришь?

За шумом ветра и моря и за раскатами грома трудно было расслышать («Дуэль»; 7, 435).

В каждом из поздних рассказов есть свой шумовой фон — обычно назойливый, тоскливый, оскорбительный или неприятный для человека<sup>48</sup>. В рассказе «Убийство» герои живут в том же доме, где находится кабак, «так что когда в трактире шумели пьяные проезжие, было слышно все до одного слова» (9, 137). Второй этаж этого дома пуст и заброшен, там валяются пустые бутылки, и в ветреную

---

<sup>47</sup> Анна Енджейкевич отмечает такие препятствия для контакта, как языковой барьер, непонимание отдельных слов, различие «детского» и «взрослого» языков, усталость и утомление героев, их болезнь и мн. др. (См.: *Jędrzejkiewicz, Anna. Opowiadania Antoniego Czechowa — studia nad porozumiewaniem się ludzi. Warszawa, 2000. С. 37—65*). В книге Натальи Первухиной отмечаются бессмысленные слова, малапропизмы, искажения грамматики, неясная героям терминология, иностранная речь, слова-паразиты, *pop sequitur*, глупые или скучные разговоры, высокопарность, официозная речь, банальности, речевой маньеризм, отклонения от темы и мн. др. (См.: *Pervukhina, Natalia. Anton Chekhov: The Sense and the Nonsense. N.Y., 1993. P. 28—37*).

<sup>48</sup> В ранних рассказах это редкость — не в последнюю очередь потому, что повествовательное пространство сценки не позволяет подробных описаний. Но проблема существовала для Чехова уже тогда, о чем свидетельствует юмореска «Житейские невзгоды» (1887), в которой шум доводит человека до сумасшествия.

погоду «сверху раздавались какие-то неясные голоса, которые будто угрожали и предвещали дурное<sup>49</sup> (...) казалось, что кто-то бегал, спотыкаясь о балки» (9, 137). Молитве Якова и Аглаи мешает разговор Матвея и его гостей за стеной (9, 147), и т. д. В книге «Остров Сахалин» священник рассказывает о службе в тюрьме: «Служишь, а тут бряцанье кандалов, (...) шум, жар от котла. Тут „слава святых единосущней“, а рядом — „растакую твою“...» (14, 82). Р. Линдхейм считает этот постоянный раздражающий шум в чеховском мире частью экологической тематики:

Будучи убежденным консерватором, Чехов продолжает изображать экологические бедствия: постоянное истощение природных ресурсов (карты Астрова в «Дяде Ване»), отравление окружающей среды промышленными отходами («Крыжовник» и «Случай из практики»), постоянный шумовой фон — крики, вопли, ругань, визг, рычание, лающие приказы, хныканье, пьяные возгласы, — все, что воздействует на душу и тело в «идиллическом» покое русской деревни («Мужики»)<sup>50</sup>.

С этим можно согласиться, но ради справедливости заметим, что у Чехова есть и другой, «позитивный» шум. Почти всегда позитивно отмечен шум поезда, обычно идущего из провинции в город («В родном углу», «Случай из практики», «Новая дача», «В овраге» и др.), — он выступает как знак прогресса, присутствия где-то рядом иной жизни. «Иную жизнь» репрезентирует и внешний шум, если он вторгается в бездарную коммуникацию как нечто подлинное и прекрасное. Так происходит в «Ионыче» во время чтения романа Верой Иосифовной:

Прошел час, другой. В городском саду играл оркестр и пел хор песенников. Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять молчали и слушали «Лучинушку», которую пел хор, и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни (10, 26).

В таких случаях разговор прерывается паузой. Не только музыка, но и шум в природе может быть прекрасен:

Наступило молчание. (...) Меланхолически-однообразная трескотня кузнечиков, дерганье коростеля и крик перепела не нарушали ночной тишины, а, напротив, придавали ей большую монотонность.

<sup>49</sup> Ср. в «Студенте»: «(В) болотах что-то живое жалобно гудело, словно дуло в пустую бутылку» (8, 306).

<sup>50</sup> *Lindheim, Ralph. Chekhov's Major Themes // Chekhov Companion. Westport, Conn. — L., 1985. P. 62.*

Казалось, тихо звучали и чаровали слух не птицы, не насекомые, а звезды, глядевшие на нас с неба («Агафья»; 5, 28).

Чехов подбирает для природных шумов совершенно необыкновенные эпитеты, какие может найти только человек, который к ним внимательно прислушивается: «Тут старые, дряхлые ели всегда, даже в тихую погоду, издают *легкий, суровый шум*» («Расстройство компенсации»; 10, 228); «(з)а темными окнами не умолкал *сухой, воющий шум*, какой издают мерзлые деревья» («У Зелениных»; 7, 510); «дубовый лес, по обе стороны линии (...) издавал *суровый, протяжный шум*» («Убийство»; 9, 136). В этих случаях возникает контраст провала коммуникации между героями и осуществленной «сверхобычной коммуникации» между нарратором и природой. Не случайно природные шумы наиболее часто олицетворяются Чеховым, им придается коммуникативная интенция, которую воспринимает повествователь:

(Вода) тихо ворча, точно воображая себя сильным и бурным потоком, быстро бежала куда-то влево («Степь»; 7, 20);

(Море) засыпало внизу, и невидимые волны его лениво и тяжело ударялись о берег и точно вздыхали: уф! («Дуэль»; 7, 440);

— У-у-у-у! — пела метель. — У-у-у-у!

— Ба-а-а-тюшки! — провыла баба на чердаке, или так только послышалось. — Ба-а-а-атюшки мои-и! («По делам службы»; 10, 88).

Такие примеры можно приводить очень долго. Но при этом истинно «прекрасного» шума, даже в природе, у Чехова не так много. Как мы уже писали, в огромном большинстве случаев общелитературная метафора «голос природы» оборачивается в его текстах чисто чеховской метафорой «жалоба природы». Эту жалобу обычно способен расслышать только повествователь, герои оказываются к ней глухи. Причиной глухоты служит не только самопогруженность человека (в том числе в свои собственные жалобы), но и привычность шума. Еще одна специфическая черта чеховского повествователя состоит в том, что он слышит самый обыденный «шум жизни», столь привычный для людей, что они его никогда не замечают: шум неизменный, вечный, самодостаточный, «равнодушный» к человеку. В рассказе «Полинька» любовная драма происходит в магазине под

монотонный гул приказчиных голосов, гул, какой бывает в школе, когда учитель заставляет всех учеников зубрить что-нибудь вслух. И этого однообразного шума не нарушают ни смех дам, ни стук входной стеклянной двери, ни беготня мальчиков (6, 52).



Такой же привычно-неслышный шум, язык безличной «стихии», проходит рефреном по всему рассказу «Гусев»:

И опять наступает тишина... Ветер гуляет по снастям, стучит винт, хлещут волны, скрипят койки, но ко всему этому давно уже привыкло ухо, и кажется, что всё кругом спит и безмолвствует (7, 327).

Таков же кабацкий шум, которого не замечает учительница Марья Васильевна («На подводе»; 9, 340), хозяйственный шум в доме, который незаметно подталкивает Надю Шумину к мысли, «что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!» («Невеста»; 10, 202), и мн. др.

Наиболее значим из всех чеховских шумов, конечно, шум моря. Это шум, к которому ухо привыкает быстрее всего, и в то же время самый «вечный» из всех, доступных человеческому восприятию. У Чехова в шуме моря буквально слышится шум времени<sup>51</sup>:

(Н)е было ничего видно, и в потемках слышался ленивый, сонный шум моря, *слышалось* бесконечно далекое, невообразимое *время*, когда Бог носился над хаосом («Дуэль»; 7, 440);

(О)днообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства («Дама с собачкой»; 10, 133)<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Чехов предваряет метафору, которую потом широко использовали символисты и постсимволисты: ср. «слушайте революцию» Блока, «Шум времени» Мандельштама и др.

<sup>52</sup> Знаменитая сцена в Ореанде вызывала споры среди исследователей. Так, В. И. Тюпа, исходя из своего противопоставления характера / личности, уединенного / разомкнутого сознания героя, полагает, что этот фрагмент отмечен «ложномыслием» и «высокомыслием» Гурова (см.: *Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 48—49*). Мы склонны согласиться с возражениями Н. Е. Разумовой, в книге которой топос моря у Чехова (и в том числе шум моря) изучен наиболее глубоко (см.: *Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 198, 414—416 и др.*), хотя, как нам кажется, тезис исследовательницы о том, что аудиальное восприятие в противовес визуальному «характерно для сферы глубинно-бытийного контакта с миром» (Там же. С. 418) слишком широк. О возможной негативности «аудиального» свидетельствуют многие приведенные выше примеры.

В этих примерах слово повествователя сливается со словом героя — дьякона или Гурова. Но способность услышать «шум времени» в редкие моменты просветления присуща не только этим героям. Именно с расслышанного шума начинается историческая фантазия Ярцева о нападении кочевников на русскую деревню:

Вдруг он вообразил страшный шум, лязганье, крики на каком-то непонятном, точно бы калмыцком языке; и какая-то деревня, вся охваченная пламенем... («Три года»; 9, 71).

Сходный образ рождается во время пожара у Вершинина в «Трех сестрах»:

И когда мои девочки стояли у порога в одном белье, босые, и улица была красной от огня, был страшный шум, то я подумал, что нечто похожее происходило много лет назад, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал... (13, 163).

В рассказе «Случай из практики» постоянные раздражающие звуки лязга металла о металл — отсчета времени — вызывают у героя, доктора Королева, мысли «о свайных постройках, о каменном веке» (10, 82)<sup>53</sup>.

Таким образом, шум — это не только препятствие контакту и экологическое бедствие. В редкие моменты он выступает как альтернатива безнадежной коммуникации: он может помимо и поверх слов «говорить» герою о времени историческом, доисторическом и сверхисторическом. Вопрос о том, насколько истинны такие прозрения чеховских героев, обычно не поддается решению. Но важно другое: именно в таких случаях уровень восприятия героя, его чувствительность приближается к авторской.

Возвращаясь к изображенной коммуникации, выделим еще один парадокс контакта у Чехова. Во многих текстах рисуется ситуация, когда шума нет, канал связи свободен, но тем не менее герои *не слышат друг друга* — в буквальном смысле слова:

— Не беспокоятся равнодушные, — сказал я.

— А? Да, да... — забормотал Иван Иванович, не расслышав. — Это верно... Надо быть равнодушным («Жена»; 7, 493);

— Подать в суд, — ее б в суде не похвалили.

— Кого в суде хвалили? — спросил Костыль, не расслышав («В овраге»; 10, 179).

<sup>53</sup> См. подробнее об этом в нашей статье: Степанов А. Д. «Случай из практики» — рассказ открытия или рассказ прозрения? // Чеховские чтения в Ялте. Чехов в меняющемся мире. М., 1993. С. 107—114.

Княгиня в одноименном рассказе слышит не слова доктора, а особенности его голоса<sup>54</sup>:

Неприятный, сердитый голос доктора и его неуклюжая, заикающаяся речь производили в ее ушах и голове резкий, стучащий шум, потом же ей стало казаться, что жестикулирующий доктор бьет ее своею шляпой по голове (7, 241).

Есть и случаи, когда Чехов специально подчеркивает: расслышать нельзя, хотя никакие коммуникативные условия не нарушены, препятствий совсем нет:

(Нешапов) все время был очень серьезен и молчал, и если начинал говорить, то почему-то первую фразу его нельзя было расслышать и понять, хотя говорил он правильно и не тихо («В родном углу»; 9, 316).

Последний пример говорит о том, что присутствие героя (доктора Нешапова, «жениха») в поле зрения героини (Веры Кардиной) равнозначно его отсутствию. Это указывает на то, что помимо внешних, механических препятствий коммуникации (список которых можно было продолжать еще долго) есть и внутренние, и прежде всего — эмоциональные.

Понятие «контакт» не ограничивается беспрепятственной передачей информации, а предполагает эмоциональную вовлеченность, заинтересованность. У Чехова можно встретить прямо противоположные случаи эмоциональной блокировки коммуникации. С одной стороны, *сильная эмоция* ведет к полной потере контакта: буквально не слышат другого влюбленные («Верочка»; 6, 76), ненавидящие («Тяжелые люди»; 5, 325), счастливые («Степь» — Константин Звоньк; 7, 75), глубоко несчастные («Враги» — Кирилов; 6, 32) и др.<sup>55</sup> Но есть и обратный случай: *отсутствие эмоциональной заинтересованности* также ведет к провалу коммуникации. Чехов часто рисует амбивалентную — скучную и комическую в одно и то же время — ситуацию, когда человек вынужден выслушивать некий бесконечный текст, который его совершенно не интересует: известный драматург дошел до галлюцинаций, слушая длин-

<sup>54</sup> Укажем еще на одну черту чеховской поэтики: очень часто в характеристике героя, какой бы краткой она ни была, отмечается характерная особенность его голоса. Это еще раз доказывает особое внимание писателя именно к коммуникативной проблематике.

<sup>55</sup> Об «оглушении» героев сильными эмоциями пишет на примерах рассказов «Враги» и «Мечь» Анна Енджейкевич (*Jędrzejkiewicz, Anna. Opowiadania Antoniego Czechowa. P. 61—65*).

ное графоманское сочинение («Драма»; 6, 229); участники судебного заседания «нахохлились от скуки», слушая бесконечный обвинительный акт («Сонная одурь»; 4, 181); слушатели годовичного отчетного доклада в университете «окоченели от скуки, таращат глаза, чтобы не уснуть» («Скучная история»; 7, 286) и т. д. Мы уже писали во второй главе о теме насильственного вовлечения героями друг друга в диалог, после чего они сознательно стремятся избежать контакта: отворачиваются от собеседника (Рагин — «Палата № 6», рассказчик — «Ариадна», землемер — «Печенег»), во время разговора занимают другим делом (например, чтением газеты: Маша — «Моя жизнь», Орлов — «Рассказ неизвестного человека», Лида — «Дом с мезонином») и т. д. Именно эти случаи, как нам кажется, не предусматривает бахтинская теория диалога, в которой нет места абсолютно равнодушному и безучастному Другому.

Постоянную эмоциональную заинтересованность чеховский герой испытывает только к одному собеседнику — самому себе. Один из парадоксов «Черного монаха» состоит в том, что в нем показано: наиболее полнокровное общение (то есть эмоциональное, заинтересованное, приносящее радость) возможно при *автокоммуникации*. Человек счастлив, когда «другой» возвращает ему его же мысли и вызывает в нем чувство собственной правоты. Такая автокоммуникация представлена не только патологическим случаем Коврина. Внимание исследователей не раз привлекали бессмысленные реплики чеховских героев, многочисленные «тарарабумбии», не связанные с основной линией ведущегося в пьесе или рассказе диалога. Обратим внимание на одну их особенность: почти все они представляют собой автокоммуникацию. Они обращены не к собеседнику, а к самому себе. Произносимые помимо воли героя (что может быть мотивировано по-разному: характером, близким к психопатическому; опьянением, дурной привычкой и т. д.), эти слова, бессмысленные для окружающих, озвучивают мысли героев для них же самих. Так поступают, например: о. Сисой в «Архиерее»: «Не ндравится мне!» (10, 190); кучер Пантелей в «Бабьем царстве»: «Мне все известно!» (8, 272); повар Афанасий в рассказе «Человек в футляре»: «Много уж их развелось!» (10, 45); Сорок Мучеников в рассказе «Страх»: «Я человек вольный! — кричал он на лошадей» (8, 138); Иван Чепраков в повести «Моя жизнь»: «Здравствуй, Иван Чепраков! Ги-ги-го!» (9, 212); Лосев в рассказе «У знакомых»: «Он и ахнуть не успел ⟨...⟩ *Jamais de ta vie!*» (10, 10—14), и т. д. Заметим, что почти во всех этих случаях бессмыслица звучит из уст второстепенных, часто — фо-

новых героев, и важной функцией таких реплик в структуре пьесы или рассказа становится то, что они усиливают чувство абсурда у рефлектирующего центрального героя. Если учесть то, о чем мы писали в предыдущем разделе: перед чеховскими героями часто стоит печальная альтернатива — либо вступить в контакт и потерять себя, либо отказаться от общения, — то примеры автокоммуникации, скорее всего, показывают предел регрессии, к которому скатывается уединенное сознание человека, не способного по внутренним или внешним причинам вступить в контакт. Формула «другому как понять тебя?» разворачивается в чеховских текстах в длинный ряд вполне конкретных причин, среди которых не последнее место занимают отмеченные нами физические и физиологические.

Заметим, однако, что, несмотря на все препятствия, коммуникация у Чехова все-таки часто осуществляется. Многие диалоги доводятся до конца, препятствия преодолеваются. Так, в «Дуэли» Лаевский и Самойленко все же заканчивают приведенный выше диалог на берегу моря после паузы, — как и ряд других чеховских героев. Трудно было бы ожидать от Чехова полного нарушения читательского ожидания: резкие коммуникативные сбои возникают в его текстах только спорадически (хотя именно в них проявляется специфика чеховского отношения к коммуникации). Полный провал коммуникации сделал бы текст нечитаемым или лишил бы его правдоподобия. Есть правила, которые реалистический текст не может нарушить, чтобы не потерять своих родовых качеств. Разумеется, любое из таких правил нарушалось модернистской и постмодернистской литературой, но она уже не ставила перед собой миметических целей. О Чехове можно сказать, что он нашел ту тонкую грань, на которой у читателя уже нет чувства, что перед ним литературная условность, но еще нет чувства, что это — формальный эксперимент. Степень условности при изображении коммуникации у Чехова — гораздо меньшая, чем в предшествующей и последующей литературе. Но эта самая обычная коммуникация предстает как парадоксальная — в том числе и потому, что читается на фоне гораздо более условной литературной традиции.

Чеховский диалог не создает иллюзию завершенности и отдельности каждой реплики, отмеченной беззвучным *di xi*. Он никогда не развивается по логической схеме аргументированного спора, не передает «чистую», недискредитированную информацию, не оказывает задуманного или желаемого героем воздействия, не выражает адекватно бушевавшие героя чувства, — все это мы видели в предыдущих главах. Теперь мы убедились и в том, что

даже возможность элементарного контакта в нем совсем не гарантирована. Но при этом возможность понимания и даже «сверхпонимания» сохраняется. Об этом говорят приведенные выше примеры диалога повествователя с миром, — диалога, в который иногда проникают и голоса героев. В свете этого тем более значимы рассказы, в которых доминирует тема контакта, и коммуникация, как кажется, все-таки осуществляется вопреки всем препятствиям. В заключение книги мы подробно разберем два лучших, на наш взгляд, рассказа такого рода у Чехова<sup>56</sup>.

### 6.3. «На святках»: условия контакта

Парадоксальность и сила крошечного рассказа «На святках» (1900) ощущается всеми его читателями. Парадоксальность же его состоит в том, что Чехов изображает ситуацию, в которой разрывы причинно-следственных связей в коммуникативной цепи оказываются не способны помешать контакту. Старуха-мать — отправитель письма — намеревается рассказать о своей жизни. Вместо этого рассказа к адресату (почему-то) отправляется абсурдный текст. Несмотря на это дочь — получатель — (почему-то) воспринимает письмо родителей как значимое. Перед нами, как кажется, коммуникация, которая состояться не могла, но тем не менее состоялась. Поэтому в литературе о Чехове наиболее распространена интерпретация изображенного события как рождественского чуда, которого и следовало ожидать в святочном рассказе<sup>57</sup>. Нам,

---

<sup>56</sup> У нас нет возможности рассмотреть все те фрагменты чеховских произведений, где происходит «чудо понимания», поэтому за пределами нашего исследования остались, например, рассказ «Студент», финал «Дамы с собачкой», 8 глава повести «В овраге», многие «гармонические» фрагменты чеховских пьес. О всех них существует огромная литература, и каждый из них требует самого пристального прочтения. Но, по нашему убеждению, те основные закономерности, на которые указывается в двух последних разделах этой книги, оказываются релевантными и для других произведений о состоявшемся контакте. Полного и безусловного «чуда понимания» в чеховском мире не происходит.

<sup>57</sup> Ср.: «„На святках“ — это в равной мере и анекдот на тему некоммуникабельности, и притча о свершившемся чуде человеческого общения, о неуничтожимости духовной близости людей даже в самых неблагоприятных обстоятельствах» (Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 31). С этой трактовкой солидарен А. С. Собенников (см.: Собенников А. С. «Между „есть Бог“ и „нет Бога“...». Иркутск, 1997. С. 119).

однако, кажется, что такой подход, при всей его привлекательности, оказывается упрощением: диалектика успеха / неуспеха коммуникации здесь гораздо сложнее, что мы и попытаемся показать.

Желаемое сообщение не было написано и отправлено, потому что Василиса не умеет высказать то, что хотела бы написать. Судя по тому, что она диктует, ей представляется, что письмо должно содержать только набор готовых формул. А рассказ о том, «сколько за это время было в деревне всяких происшествий, сколько свадеб, смертей! Какие были длинные зимы! Какие длинные ночи!» (10, 182)<sup>58</sup> в эти формулы не укладывается. В отличие от большинства писателей и философов, Чехов не воспринимал письмо как записанную речь, как «дополнение» речи. Одного рассказа «На святках» достаточно, чтобы удостовериться в том, что, по Чехову, между устной речью и письмом стоит непреодолимое препятствие: понимание письма как чего-то готового, риторически заданного. Василиса диктует только принятую в письмах форму приветствия и поздравления. Эти клише не могут вместить реальных фактов, и приветствие дополняется текстом, написанным отставным солдатом Егором, в результате чего к адресату уходит послание абсурдное и по форме, и с точки зрения намерений отправителя. Между этими двумя моментами — неумением «писать» и написанием абсурдного текста — образуется логический и темпоральный зазор, пауза, зияние. На место выделенного выше «и» нельзя поставить логическую связку «поэтому».

Заметим сразу, что подмена автора и текста происходит здесь по причине обычной для Чехова омонимии знаков, о которой мы писали во второй главе. Позиции писца и автора не различаются, потому что договор между старухой и Егором, который можно сформулировать так: «грамотный человек берется за плату *написать* письмо», — в соответствии с полисемией слова «написать» может означать и «записать под диктовку», и «сочинить». Если нечего записывать, остается сочинить. Сам язык делает Егора «автором».

Таким образом, не-написание желаемого письма и написание ненужного письма оказываются не связаны причинно, но, тем не

---

Ср. также: «Несмотря на свою неполноценность, письмо выполняет свою прямую функцию: осуществляет контакт между родителями и дочерью» (*Waszink, Paul. Double Connotation in Cechov's „At Christmas“ // Russian Literature. XXVIII. 1990. P. 269—270*); «поверх нелепых разглагольствований Егора (...) коммуникация все же осуществляется» (*Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 434*).

<sup>58</sup> В дальнейшем в этом разделе цитаты из рассказа «На святках» даются по 10 тому Сочинений Чехова с указанием только страницы.

мене, каждый из этих фактов по отдельности имеет сходную причину: они оказываются обусловлены языком, а точнее — представлениями героев о языке.

Процесс подмены (жизненно важной) речи (случайным) письмом распространяется по всей коммуникативной цепи: он затрагивает не только отправителя, но и получателя: старики хотели написать дочери — Егор пишет ее мужу. Обе позиции — отправителя и получателя — оказываются недифференцированными, смешанными: «пишет» сперва мать, потом Егор, но как бы от лица стариков; адресовано письмо и Ефимье, и ее мужу, но, по сути, только Ефимье; на конверте стоит только имя мужа<sup>59</sup>. Коммуникативная цепь, таким образом, оказывается крайне усложненной. Есть номинальный адресант, подпись в конце письма, — это родители. Есть номинальный адресат, обращение в начале письма, — это дочь и ее муж. Есть два реальных адресанта двух частей текста: мать, произносящая формы ритуального приветствия, благословения и поздравления, и Егор, дописывающий письмо. Каждому из реальных адресантов соответствует своя часть письма: «ритуальное приветствие» и «военный устав», и свой адресат — дочь и ее муж. Есть потенциальные читатели письма: ими могли бы стать и дочь, и муж. Наконец, есть реальные читатели: муж, который прочитывает «несколько строк» (184), и дочь, которая тоже читает только несколько строк из первой части, написанной матерью.

То, что читатели и исследователи рассказа принимают за «чудо», — момент контакта между родителями и дочерью — возникает только за счет того, что в момент «приема» игнорируются все составляющие второй, «паразитарной» коммуникативной цепи (Егор — муж). Отсекается лишнее, шум. У раннего Чехова предметом насмешки часто становилась излишняя деятельность, которая мешает чему-то главному. В данном случае перед нами обратный пример. Лишнее элиминируется, а недоведение до конца, неполная деятельность окрашивается позитивно. Все, что мешало контакту, по какой-то причине отсекается. Это — факт, констатация, которая еще не стала интерпретацией. Обычный тезис исследователей: человечность победила пошлость, — представляет уже расширенное толкование этого факта, дополненное положительной оценкой. Но, как мы увидим в дальнейшем, момент «контакта» в этом рассказе, как впоследствии и в «Архирее», оказывается совсем не однозначным.

---

<sup>59</sup> Ср.: «Андрей Хрисанфыч осмотрел полученную почту и нашел одно письмо на свое имя» (184).



Прежде всего надо ответить на вопрос о причинах произошедшего контакта. То, что должно было помешать коммуникации, — абсурдное ядро письма, написанное Егором, — не помешало только потому, что Ефимье не позволили читать дальше слезы, эмоции. Перед нами случай, когда успех эмоциональной коммуникации закрывает путь абсурду словесной (той, которая должна нести информацию, но не несет ее). Ритуальные формулы приветствия тоже не несут информации, но зато они не мешают контакту, они фатичны по своей сути, написаны ради контакта. Мнимый парадокс, который онтологизируют исследователи, возникает только за счет общепринятого представления о том, что в нормальной коммуникации послание должно быть прочитано до конца: недочитанное письмо — это неполная коммуникация. Но если часть письма — абсурд, и именно эта часть не прочитывается, то минус на минус дает плюс: коммуникация состоялась в той мере, в какой она могла состояться. В послании, которое при правильной, полной коммуникации обречено на провал, есть потенциальные возможности успеха, которые реализуются только если коммуникация окажется неправильной и неполной.

Для выявления более общей закономерности чеховского подхода нам от этого наблюдения надо перейти к ответу на вопрос: в каких условиях это происходит в данном рассказе и может произойти в других чеховских текстах?

Главное условие мы обозначим так: подача «сигнала существования». Эмоциональная коммуникация в рассказе подготовлена обстоятельствами, изложенными в экспозиции. Обмен письмами между родителями и дочерью прерван года три — три с половиной назад. Но и до этого времени, по-видимому, писала только дочь, хотя большинство ее писем не доходило. О том, что старики когда-либо посылали письма, не сказано, и поскольку они в затруднении<sup>60</sup> и впервые узнают, кто мог бы написать письмо<sup>61</sup>, то очень вероятно, что они никогда не писали дочери. Прошло несколько лет, родители стары, дочь даже не знает, живы ли они, — и нет ничего естественнее тех слез, которыми она встречает письмо. Первые строки письма выступают как сигнал «мы живы»:

Любезному нашему зятю Андрею Хрисанфычу и единственной нашей любимой дочери Ефимье Петровне с любовью низкий поклон и благословение родительское навеки нерушимо. (...) А еще по-

<sup>60</sup> Ср.: «(С)тарик писать не умел, а попросить было некого» (181).

<sup>61</sup> Ср.: «про (Егора) говорили, что он может хорошо писать письма» (181).

здравляем с праздником Рождества Христова, мы живы и здоровы, чего и вам желаем от Господа... Царя Небесного (181—182).

Слова «нашему зятю», «нашей дочери», «родительское благословение», «мы живы и здоровы» — все это сигналы того, что живы и отец, и мать. Ритуальная формула успевает вместить сигнал о самом главном, чего, очевидно, не может сделать адрес на конверте, написанный чужой рукой. И с этой точки зрения рассказ вовсе не говорит ни о каком «рождественском чуде»: читателю понятно, почему Ефимья заплакала. Ее реакция на полученный сигнал адекватна, и, значит, коммуникация совершенно нормальна.

Итак, условием успешной коммуникации оказывается сигнал «я есмь», вызывающий эмоциональный отклик. Бессодержательность приветствия-клише в данном случае не мешает контакту, более того — очевидно, что одной из функций подобных клише как раз и является подача «сигнала существования». Они — аналог встречи, оклика, находки. Бессодержательные сами по себе, эти клише могут наполняться радостью для воспринимающего в зависимости от того, кто их произносит, — они ситуативны. Они представляют адресанта как целое, как единый облик. Парадокс заключается только в том, что столь экзистенциально значимый для любого человека семантический комплекс «оклик — облик — отклик» всегда клишируется и ритуализуется.

Заметим далее, что Василиса диктует письмо, а Ефимья читает его вслух. В обоих случаях участвует голос, понимаемый, по традиции, как близкий к присутствию и наделенный позитивными этическими коннотациями<sup>62</sup>. Плачет не только дочь — плачет и мать, после того, как она продиктовала начальные фразы. Совсем не исключено, что в обоих случаях слезы вызваны эффектом (или иллюзией) присутствия, который создает свой голос, обращенный к отсутствующему адресату (у Василисы), или свой голос, передающий слова отсутствующего отправителя (у Ефимьи). *Присутствие другого как бы есть*, хотя на самом деле нет ни его, ни переданной информации.

Но передача бытовой информации и не была главным стимулом для отправителя письма. Главное желание Василисы, которое побудило ее написать письмо, — это не желание рассказать о событиях в деревне, о своей тяжелой жизни или попросить денег,

<sup>62</sup> Ср.: «Подавление индивидуального голоса, сведение его на нет — вообще одна из основополагающих функций зла у Чехова» (Лапушин Р. Е. Не постигаемое бытие...: Опыт прочтения А. П. Чехова. Минск, 1998. С. 27).

а желание узнать, жива ли дочь, желание контакта, фатическое общение в самом чистом виде:

И доила ли старуха корову на рассвете, топила ли печку, дремала ли ночью — и все думала об одном: как-то там Ефимья, *жива ли* (181);

— (...) Вот тут написано... — сказала старуха, вынимая из платочка письмо. — От Ефимьи получили, еще Бог знает когда. *Может, их уже и на свете нет* (182).

Читателю остается неизвестным, исполнилось ли это желание матери узнать, жива ли дочь<sup>63</sup>, но он видит, как дочь узнала, что ее родители живы. При доставке послания, при осуществлении коммуникации желание одной стороны может не исполниться, но такое же желание другой исполняется. Контакт осуществлен, но на дистанции и в односторонней форме, и в этом заключено чеховское ограничение понятия «контакта», которому в языке приписывается полнота и непосредственность<sup>64</sup>. Фатическая коммуникация (почти) успешна.

Но Чехов не был бы Чеховым, если бы позитивное начало не сочеталось в его текстах с негативным или амбивалентным. Контакт сопровождается «*пробуждением (иллюзорной) надежды*», которая здесь, как и повсеместно у Чехова, связана с идеализируемым прошлым<sup>65</sup>. Полученное письмо — не только сигнал того, что живы родители, но и напоминание о деревне. Очевидно, что жизнь в городе кажется Ефимье мукой: «Унесла бы нас отсюда Царица Небесная, заступница-матушка!» (185), а воспоминания о деревне идеализируются: «В деревне душевно живут, Бога боятся... И церковь в селе, мужички на клиросе поют» (185). Форма этой «лубочной» картинки деревни обусловлена тем, что адресована ребенку — «старшенькому», которому не больше трех лет, но она ясно

<sup>63</sup> Скорее всего, нет: в тексте есть указание, что муж Ефимьи забывает отправлять письма. В данном случае он предстает буквально как «помеха в канале связи», и потому в контексте всего чеховского творчества уравнивается с многочисленными «шумами», о которых мы писали.

<sup>64</sup> Ср. с этим аналогичный односторонний и дистанцированный контакт в рассказе «Пари», о котором мы писали в разделе о просьбе у Чехова.

<sup>65</sup> Вопрос — является ли эта надежда обязательной для самого контакта? — неразрешим. Все, что мы знаем — это то, что контакт ею сопровождается. С одной стороны, можно сказать, что контакт полностью зависит от сильной эмоциональной реакции получателя, и, значит, от эмоций, вызванных этой надеждой. С другой стороны, между узнаванием о том, что живы родители и словами о деревне есть некий временной и логический зазор: эти слова можно понимать как следствие контакта.

выражает и представления самой Ефимьи. Аналогичный мотив ностальгии крестьянина, уехавшего в город, по родной деревне, есть в «Мужиках»: «В воспоминаниях детства родное гнездо представлялось ему светлым, уютным, удобным (...)» (9, 281). Это представление о том, что хорошо в прошлом или «там, где нас нет» у Чехова всегда иллюзорно (продолжение фразы из «Мужиков»: «(...) теперь же, войдя в избу, он даже испугался: так было темно, тесно и нечисто»; 9, 281). В рассказе «На святках» та же иллюзорность ясно видна в том, что на самом деле хотела сообщить Василиса: «(Н)адо бы написать, какая в прошлом году была нужда, не хватило хлеба даже до святок, пришлось продать корову» (182). Таким образом, представление-воспоминание, вызванное письмом-сигналом от родителей, прямо противоречит тому, что родители хотели бы написать. Коммуникация как передача информации абсолютно безуспешна: *адресат принимает сообщение прямо противоположное по смыслу той фактической информации, которую хотел отправить, но не отправил адресант*. Все, что выходит за пределы чистого сигнала существования, предстает здесь, как и во многих других чеховских текстах, идеализирующей иллюзией. То, что хотела рассказать Василиса, — «ненаписанное письмо» — не доходит до адресата, и, таким образом, передача информации, казалось бы, остается в рамках негативной нормы: как не состоявшаяся в ситуации, когда она и не могла состояться. Ситуация была бы «нормально безуспешной» — если бы не прямая противоположность между тем, что хотела сказать мать, и тем, что поняла дочь. Учитывая это последнее обстоятельство, можно говорить о некоем сомнении в самом понятии нормы. Если у Чехова и есть «чудо», то это только фатальность неудач, которые преследуют в его текстах передачу информации.

Заметим, что повествователь подчеркивает в восклицаниях Ефимьи клишированность, готовность ее реакции, используя глагол «причитать»: «*(П)ричитывала Ефимья, обливаясь слезами*» (185). Если сигнал существования, заключенный в готовую «твердую» форму приветствия, окрашен, безусловно, положительно, то пробуждение иллюзии, также заключенное в готовую (жанровую) форму причета, может вызывать уже смешанную, амбивалентную реакцию сочувствия и сожаления. Клише не плохи и не хороши сами по себе, они только могут становиться таковыми в конкретной ситуации.

Наконец, заметим, что в этом фрагменте, как и во многих других рассказах, есть еще одно условие контакта, хотя бы и неполное. Родители живут тяжело, «как сироты», — и так же живет Ефи-

мья. Нет информации, но есть некая общность в горе и несчастье, которую они чувствуют — или за них чувствует читатель. В разделе о риторике у Чехова мы уже писали о постоянном противопоставлении горя и риторически украшенного слова. В данном случае перед нами еще один яркий пример.

Таким образом, контакт в рассказе «На святках» предстает неполным — односторонним «окликом», «сигналом существования», но не информацией и не пониманием; это только кратковременный проблеск, лишенный последствий. Но даже такой неполный контакт у Чехова осуществим только между людьми, находящимися в эмоционально сходных условиях горя, несчастья и отчаяния. В следующем разделе мы увидим глубинное сходство характера контакта в этом рассказе и в «Архирее».

Как мы уже сказали, условием осуществления фатической коммуникации в этом рассказе становится двойное отрицание: не доходит ненаписанное письмо и не прочитывается написанное (Егором). Последнее — письмо Егора — безусловно, представляет собой коммуникативный парадокс. На первый взгляд оно кажется абсурдным набором слов, ни о чем не говорящим, и к тому же посланным с непонятым намерением, неизвестно зачем. Более того, ситуация, когда письмо «замещает» устную речь, дается в самом сильном и радикальном варианте: бесчеловечный дискурс военного устава узурпирует место слова о душевной боли, событиях и несчастьях<sup>66</sup>. При этом и сами цитаты из военного устава искажены до неузнаваемости, они теряют ту информативность (вроде определения, «что есть солдат»), которая оправдывает само их существование. Наконец, с точки зрения прагматики текст Егора не осуществляет свою функцию просто потому, что именно эта часть письма не прочитывается ни мужем Ефимьи, ни ею самой. Таким образом, письмо Егора кажется дисфункциональным с точки зрения трех основных коммуникативных факторов: намерения отправителя, структуры текста и восприятия получателя.

Однако при внимательном чтении можно увидеть, что письмо Егора имеет и код, и референт, и адресата, и даже определенные (риторические) правила построения. Его очень трудно «нормали-

---

<sup>66</sup> О традиционном в западной философии отношении к письму как «дополнению» и «замещению» устной речи и о дискредитации письма см.: Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000, *passim*. В свете этих рассуждений инородное письмо в чеховском рассказе выглядит как аллегория традиционного понимаемого письма.

зовать» читателю, потому что читательское отношение к этому письму и его автору задается словами повествователя: «Это была сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире (...)» (183). Но у Чехова внешняя оценка, особенно в прямой речи героя или в его словах и мыслях, пересказанных повествователем<sup>67</sup> (продолжение фразы: «(...) и Василиса очень хорошо понимала, что тут пошлость, но не могла выразить на словах»; 183), — как правило, не является окончательной авторской завершающей оценкой<sup>68</sup>.

Попробуем объективно разобраться в фактах, которые, может быть, позволят не только непредвзято судить о герое, но и понять само слово «пошлость». Егор нанимался писать под диктовку и/или передать «письменным» языком слова адресата. Если адресат не знает, что писать, то Егор, по-видимому, не обязан ничего делать. Так может рассуждать читатель, полагающий, что договор состоял в том, что Егор должен только записывать под диктовку. Но при отсутствии в сознании героев категории автора, выражение «написать письмо», как мы уже сказали в начале, может значить и «написать под диктовку», и «сочинить». Во всяком случае, если в письме остались бы только приветствия Василисы, то в отношении оплаты возникла бы неясность. Деньги берутся за написанное письмо, за результат, и Егор должен сделать работу, чтобы их получить. Возникает неявный парадокс: с точки зрения читателя, который решил, что задача была — писать под диктовку, Егор делает больше, чем обязан: пишет сам, хотя за это не брался. Правда, если письмо бессмысленное, то он просто формально отработывает плату, чтобы не возникло недоразумений. Но если письмо все-таки осмысленное (а оно, как мы скоро увидим, почти поддает-

---

<sup>67</sup> Пересказанное слово героя, передающее самую общую его смысловую позицию, как показал А. П. Чудаков, характерно именно для третьего периода развития чеховского повествования (1894—1904), то есть и для рассматриваемого рассказа. См.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 88—138.

<sup>68</sup> Ср. суждение Л. М. Цилевича: «(П)ри виде Егора „Василиса хорошо понимала, что тут пошлость, но не могла выразить на словах“ — и повествователь делает это за нее, выговаривает то, что герой сказать не может» (Цилевич Л. М. Стиль чеховского рассказа. Даугавпилс, 1994. С. 224). То, что слова о «пошлости» представляют взгляд Василисы, подтверждается и тем, что фрагмент, в котором звучат эти слова, начинается так: «Перо скрипело, выделявая на бумаге завитушки, похожие на рыболовные крючки» (183), то есть представляет взгляд неграмотного человека, непривычного даже к виду букв.

ся «выпрямлению»), то герой, охарактеризованный как «сама пошлость», поступает безупречно: делает больше, чем обязан, и все, что может в силу своего разума. Что касается точки зрения читателя, который полагает, что «написать письмо» означало «сочинить», то тут получается, что Егор просто выполнил работу, за которую взялся.

Против этого парадоксального оправдания могут говорить только потенциальные «человечные» возможности: можно было расспросить стариков об их жизни и записать их рассказ или хотя бы прочесть письмо от Ефимьи, которое сохранилось у старухи. На это Егор не способен, и читатель вправе решить, что тут действительно сказывается «пошлость»<sup>69</sup>. Но все дело в том, что кроме причин моральных, есть еще и причины языковые. Во-первых, Егор даже не понимает, что старики хотят написать дочери, а не зятю, и расспрашивает их о том, чем занимается в городе зять. Значит, в его представлении письмо должно не столько говорить об отправителе, сколько воздействовать на получателя, относиться к разряду аффективных жанров. А во-вторых и в главных, Егор, так же как и сами старики, как и Ефимья, может выражаться только с помощью клише — по крайней мере, на письме. В этом у Чехова равны «и первейший генерал, и последний рядовой» — любые герои, как бы они ни различались этически, что очень хорошо видно именно в этом рассказе: к готовым формулам прибегают и хорошие, и плохие люди. Вопреки распространенному мнению, что главным врагом Чехова был стереотип мышления, мы еще раз видим, что готовая формула сама по себе не хороша и не плоха. Автор воздерживается от прямой оценки, но предполагаемая реакция читателя может быть и позитивной (на слова матери), и негативной (на письмо Егора), и амбивалентной (на слова дочери). Мораль, которая кажется *слишком* очевидной в этом рассказе, на самом деле зависит от коммуникативной проблематики.

Мы видим, что текст Чехова дает даже в случае письма Егора основания для понимания читателем стимулов героя: действия мотивированы, поступки не столь однозначны, как кажется на первый взгляд. Против героя выступают внешние оценки, которые обычно выражают точку зрения другого героя — в прямой речи или с помощью «пересказанной мысли».

Обратимся к содержанию письма, то есть к его семантике и прагматике. Они определяются тем, что Егор понимает работу

<sup>69</sup> Ср. также: «стал быстро писать» (182), «торопился Егор» (183).

мужа Ефимьи — швейцара — как продолжение военной службы<sup>70</sup>. Это подтверждает фраза в первом варианте рассказа: «Вы теперь есть Швейцар, почитайте Вашего Хозяина, который Вам теперь есть: Начальник» (10, 268). Тогда перед нами обращение к солдату, написанное от лица родителей, то есть старших, которые имеют право учить. «Пошлость» здесь — прежде всего поучение, она связана с уверенностью во владении истиной. Пошлость *дидактична*. Обращение содержит: напоминание о дисциплинарных взысканиях (то есть узде, которая должна удерживать от дурных поступков), напоминание о том, что есть солдат, о долге, о внешних и внутренних врагах. Все эти определения солдат заставляли учить наизусть на «уроках словесности»<sup>71</sup>, отчего они и принимаются Егором за подходящую форму поучения со стороны старших. Заключительное «Перьвейший наш Внутренний Враг есть: Бахус» — шутка в конце поучения, которая должна смягчить дидактический тон письма, — прием, который с античных времен рекомендовала риторика. Это письмо (и, значит, «пошлость») *риторично*, — а риторика у Чехова, как мы уже писали, всегда контрастно соположена человеческому горю. Специфика рассказа «На святках» — в том, что готовые риторические приемы заполняют сознание не только «пошлого» героя, но и тех, к кому должно быть обращено читательское сочувствие. Это рассказ о бессловесности (любого) человека и о власти клишированного языка. Специфически же чеховским парадоксом оказывается не сама по себе эта ситуация, а невозможность ее однозначно оценить.

Таким образом, и семантика, и прагматика «инородного тела» в рассказе вовсе не так абсурдны, как кажется на первый взгляд. Эффект абсурда создает прежде всего стиль. Стилистически письмо Егора, безусловно, восходит к юмористике, как и композиционная форма рассказа — короткая сценка, практически исчезнувшая у Чехова 12 лет назад. От «Письма к ученому соседу» вплоть до последних рассказов тянется магистральная для Чехова тематическая линия «псевдопросвещения», представляя десятки изображений графомании и неграмотности, претендующих на выра-

---

<sup>70</sup> Ср. унтера Пришибеева, который и после отставки, будучи швейцаром в прогимназии, и даже вовсе без места, все еще считает, что он на службе.

<sup>71</sup> Ср. сцены изучения «словесности», в которых солдаты заучивают наизусть именно эту цитату из устава, в «Поединке» Куприна (*Куприн А. И. Собрание сочинений*: В 9 т. Т. 4. М., 1964. С. 111—115) и «Мои скитаниях» Гиляровского (*Гиляровский В. А. Сочинения*: В 4 т. Т. 1. М., 1989. С. 76).



жение «идеи». Структурной и функциональной параллелью к письму Егора оказывается, например, «Жалобная книга». Предназначенная для жалоб (старика в «На святках» тоже хотят пожаловаться на жизнь), она вместо этого содержит «пробы пера», доносы и жалобы, которые герои не умеют высказать<sup>72</sup>. Преимущественно комичны у Чехова и другие приемы, использованные в письме Егора: обращение не по адресу (ср. «Баран и барышня», «Беззащитное существо» и «Юбилей», «Оратор» и мн. др.); изменение адресата по ходу сочинения и передачи сообщения («Рассказ, которому трудно подобрать название», «После театра»); перенасыщенность тропами. Как мы уже говорили, риторика у Чехова соположена, неявно противопоставлена не «безыскусному слову»<sup>73</sup>, а человеческому горю: безвестная разлука с единственной дочерью, голод, неурожай, близость смерти. Этот трагикомизм в высшей степени свойствен чеховскому творчеству последних лет. Внедрение совершенно инородного и абсурдного текста с юмористическими обертонами в текст о беде находим в «Душечке»: «Иван Петрович скончался сегодня скоропостижно сючала ждем распряжений хохороны вторник» (10, 105).

Однако помимо противопоставления 'риторика / горе' письмо Егора еще и сопологается с другим готовым текстом — приветствием матери. Рядоположенность в одном письме двух по-разному архитектурно окрашенных клише вызывает вопрос: можно ли сказать, что первая и вторая части письма уравниваются в рассказе, поскольку и то, и другое — готовые формулы? Как нам кажется — нет, и их различие оказывается принципиально важным.

Первая часть — ритуальное приветствие — это общепринятая и уместная в данном контексте единая готовая формула. В ее движении по коммуникативной цепи не возникает никаких препятствий: мать диктует, Егор пишет, дочь читает. Такого рода зачин письма — общий и общезначимый для всех людей. Заметим, что Егор ничего не переспрашивает, хотя должен записать длинную фразу.

<sup>72</sup> В том числе из-за трудностей письменного языка: «Находясь под свежим впечатлением возмутительного поступка... (зачеркнуто). Проезжая через эту станцию, я был возмущен до глубины души следующим... (зачеркнуто). На моих глазах произошло следующее возмутительное происшествие, рисуемое яркими красками наши железнодорожные порядки... (далее всё зачеркнуто, кроме подписи). Ученик 7-го класса Курской гимназии Алексей Зудьев» (2, 358).

<sup>73</sup> Что было бы эквивалентно в чеховское время вере в праведников, «людей из народа» и т. п. Ср. Акима во «Власти тьмы» Толстого.

Вторая часть — не единое клише, а мозаика разных искаженных клише, не общепринятая и совершенно неуместная. Ее даже нельзя назвать готовой, это некое первобытное творчество, бриколаж<sup>74</sup>.

Первая часть, несмотря на свою клишированность, непосредственно связана с жизнью участников переписки — в качестве «сигнала существования», о котором мы писали выше<sup>75</sup>. Как и сам факт получения письма, начальное приветствие говорит о том, что адресат жив. Но письмо не могло «дойти» без первой части, пустой конверт вызвал бы не контакт, а недоумение. Без второй части оно вполне могло бы обойтись.

Однако и вторая часть оказывается неким образом связана с жизнью героев. На крошечном повествовательном пространстве читатель легко может заметить странное совпадение: в письме Егора идет речь о генерале и рядовом, а в момент получения письма швейцар Андрей Хрисанфыч — бывший рядовой — вступает в диалог с генералом. Но характер «связи с жизнью» тут принципиально иной. Это совершенно случайное совпадение абстрактного текста и конкретной жизненной ситуации, причем ситуация имеет отношение не к Ефимье, а только к ее мужу. Если характер контакта между матерью и дочерью — существенный, жизненно важный, то странный «контакт» между отставными солдатами сводится к внешне абсолютно случайному совпадению, которое остается неизвестно им обоим. Однако за совпадением «генерал / рядовой» можно и нужно увидеть другой смысл, выходящий за рамки кругозора героев. С точки зрения проблем коммуникации, которым и посвящен рассказ, эпизод разговора швейцара и генерала, очевидно, говорит о следующем: Чехов рисует случай *безуспешной устной коммуникации*, парадигматически соотнесенный со случаем *успешной* (хотя бы фатически, как контакт, и притом неполный контакт) *письменной коммуникации*. Перед нами парадокс, в котором можно увидеть суть рассказа: в ситуации отправки и получения письма, полностью лишенного информации и содержащего абсурдное и неуместное ядро, есть частичный успех, а в ситуации коммуникации беспрепятственной, устной (то есть с возможностью переспросить), отмеченной соприсутствием участников, — никакого успеха нет. Генерал каждый день спрашивает, что находится за дверью, и всякий раз забывает ответ.

<sup>74</sup> О бриколаже в этом рассказе см: *Waszink, Paul. Double Connotation in Cechov's „At Christmas“*. P. 252.

<sup>75</sup> Содержательно пустая фраза несет большой эмоциональный заряд — точно так же, как все случаи «подводного течения» в чеховских пьесах.

Здесь, как и потом в «Архиерее», можно решить, что Чехов в точном смысле слова деконструирует имплицитные представления об успешной коммуникации, которые ложатся в основу и лингвистических моделей<sup>76</sup>, например, модели Якобсона. В отсутствие любых препятствий (диалог швейцара и генерала) она не работает, а в условиях, когда практически все коммуникативные факторы заблокированы (письмо) — работает. Однако в чеховском тексте обнаруживается еще один смысл, который позволяет отвергнуть этот подход. Генерал забывает информацию не сразу, и потому говорить, что здесь и сейчас не сработала модель устной коммуникации, нельзя. Здесь и сейчас он, конечно, воспринимает то, что за дверью находится кабинет для массажа или душ Шарко<sup>77</sup>, а забывает *ненужную* ему информацию на следующий день. И явной параллелью к этому звучит то, что так же поступает швейцар:

Андрей Хрисанфыч (...) вспомнил, что раза три или четыре жена давала ему письма, просила послать в деревню, но мешали какие-то важные дела: он не послал, письма где-то завалились (185)

Отрывок из военного устава уравнивает генерала и рядового: Чеховым выбран единственный возможный момент снятия этой оппозиции. Финальный эпизод делает то же: оба, и генерал, и рядовой забывают ненужную им информацию. Этические оценки тут очевидны: поступок мужа должен оцениваться резко негативно, забывчивость генерала — просто забавна. Но к этой параллели чеховский рассказ проводит еще одну: случайное отсечение ненужной информации<sup>78</sup> — текста Егора — при чтении письма становится главным условием контакта и может оцениваться только положительно. Таким образом, Чехов отказывается не от модели коммуникации (как мы показали, никакого «чуда контакта» в рассказе нет, происходит только то, что могло и должно было произойти), а от оценок. Клише, как мы уже писали, сами по себе не плохи и не хороши. И так же не плохо и не хорошо взятое в общем виде «отсечение лишнего».

<sup>76</sup> Вся лингвистическая прагматика построена на остиновском понятии «успешного», то есть результативного, общения.

<sup>77</sup> В тексте рассказа генерал задает вопрос дважды — и каждый раз о *другой* двери. Это не дает основания считать, что он тут же забывает ответ на первый вопрос. Ситуация, в которой человек тут же, немедленно забывает ответ на свой вопрос, выглядела бы слишком неправдоподобной. А ведь только такая ситуация может подорвать якобсоновскую модель.

<sup>78</sup> Как мы пытались доказать, некие остатки информативности письмо Егора все же содержит.

Рассказ, который кажется этически более чем однозначным, на самом деле демонстрирует только отказ от общих, генерализующих оценок языковых проблем. Анализ рассказа «На святках» приводит к мысли, что контакт в чеховском мире осуществим только как некий эмоциональный проблеск у людей, которых объединяет горе и несчастье: ср. аналогичные случаи в рассказах «Студент» и «По делам службы». Этот мгновенный проблеск не имеет продолжения в рамках отдельного текста. Чеховское понимание коммуникации остается по сути скептическим даже в этих рассказах, неизменно оставляющих у читателей светлое чувство.

Понимание неоднозначности понятия «контакт» и следующий из этого понимания отказ от однозначных оценок, намеченный в рассказе «На святках», ярче всего проявляется в общепризнанном чеховском шедевре — рассказе «Архиерей».

#### **6.4. «Архиерей»: за пределами контакта и отчуждения**

В этом разделе мы попытаемся связать наши наблюдения над поэтикой изображенной коммуникации у Чехова с общими проблемами интерпретации поздних чеховских текстов.

Существует модель интерпретации, которую можно назвать соревновательной или спортивной. Прочтение в ней сводится к экспликации идущего внутри текста спора: автора с предшественниками, позиций героев друг с другом или противоположных смыслов-ценностей между собой. Спор же, как мы писали в соответствующем разделе, предполагает тезис и антитезис, которые находятся в отношении взаимного отрицания, контрарного или контрадикторного. Интерпретатору нужно выявить базовую оппозицию, «перевести» на ее язык всё, что говорится в тексте, проследить все вариации борьбы полюсов и объявить победителя. Изменение характера героя, трагическое или комическое разрешение сюжетной коллизии — не более чем победа одного из полюсов. Рассматривая любой фрагмент текста или элемент структуры, исследователь понимает свою задачу так: здесь идет спор концептов, и надо найти предпочтения автора (текста) в этом споре, «выявить авторскую позицию». Чем однозначнее текст, тем меньше он нуждается в истолковании, победитель может быть объявлен за явным преимуществом, а интерпретация сведется к акцентированному пересказу. Для сложных и неоднозначных текстов, каковыми являются все без исключения рассказы и пьесы позднего Чехова, фигура интерпретатора как квалифицированно-

го читателя считается необходимым дополнением самого текста. Он — жюри, которое по очкам выявляет победителя.

Вариантом этой модели нам представляется структуралистское понимание текста как медиатора полюсов базовой оппозиции. Этот подход начинался с работ К. Леви-Стросса, который прямо проецировал свою модель порождения мифа на структуру художественных текстов (например, в знаменитом анализе «Кошек» Бодлера, написанном в соавторстве с Р. О. Якобсоном<sup>79</sup>), и имел теоретическое продолжение вплоть до абсолютизации медиации в «поэтике выразительности» и исследованиях «поэтических миров» А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова и их последователей<sup>80</sup>. Продолжая спортивную метафору, можно сказать, что это вариант ничьей. Скрытая динамика текста (которая обычно и интересна читателю) — это, по-прежнему, борьба, но разрешается она не победой, а примирением оппозиций.

Можно заметить, что такая модель субъективна по крайней мере в двух отношениях: во-первых, выбор оппозиции, и главное — ее название, осуществляет сам критик; во-вторых, используемые в интерпретации оппозиции всегда оказываются неэквивалентными, имеющими позитивный и негативный полюса (культура / природа, жизнь / смерть, свое / чужое, верх / низ и проч.), и интерпретатору остается либо присоединиться к принятой оценке, либо попытаться ее перевернуть. Если переворачивание полюсов — следствие атрибутирования автору интенций остранения (деавтоматизации восприятия), то исследователь все равно не может избежать ценностных суждений. Более сложным оказывается случай, когда такое переворачивание — часть деконструктивистской стратегии, призванной продемонстрировать, что иллюзия оппозиции — всего лишь следствие игры различий. Этот подход претендует на безоценочность, то есть на неприсоединение к оценкам, заключенным в полюсах «оппозиции», которые не поддерживаются ничем, кроме риторической фигурации. Насколько эти претензии обоснованны, мы увидим в дальнейшем.

Нас будет интересовать текст, способный избежать такой интерпретации. Каким он должен быть? Если исключить абсурдный нечитаемый текст, то, по-видимому, он должен быть устроен так, что любая выявленная критиком оппозиция при более внимательном чтении оказывается вовсе не оппозицией, ее полюса не нахо-

<sup>79</sup> О «медиативной функции» см.: *Леви-Стросс К., Якобсон Р. О. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против».* М., 1975. С. 252—255.

<sup>80</sup> См., например: *Zholkovsky, Alexander. Themes and Texts. Towards a Poetics of Expressiveness.* Ithaca and London, 1984, *passim*.

дятся в отношении противоречия, а лишь имитируют, разыгрывают его. Если бы такой текст был возможен, он представлял бы собой *чистую дескрипцию*, то есть констативное высказывание, «запрограммированное» на сопротивление прочтению, не допускающее непротиворечивых оценочных суждений.

Интерпретации рассказа «Архиерей», как и любого из чеховских шедевров, могли бы уже составить огромный том. Как нам кажется, единственная общая черта этих истолкований состоит в следующем: какими бы терминами ни пользовались авторы, их прочтения всегда центрируются вокруг некой базовой оппозиции (или серии оппозиций). «Очевидно», что в тексте идет борьба: печального и радостного настроения героя, социального («имени», сана, «футляра») и индивидуального, несчастья и счастья, настоящего и прошлого, отчуждения и понимания, забвения и памяти, бессмыслицы и смысла, смерти и жизни, тьмы и света и т. д. Поэтому нет ничего странного в том, что интерпретаторы следуют описанной выше модели, и почти все — об исключении будет сказано ниже — объявляют победителем позитивный полюс, идеал, торжествующий в предсмертном видении архиерея. В данном случае нам не очень важно, какое значение приписывается этому идеалу: «Бог»<sup>81</sup> или «избавление от всего церковного» (простота, свобода)<sup>82</sup>; «восстановление человека»<sup>83</sup> или символическое «воскресение»<sup>84</sup>; «конец повторов»<sup>85</sup>, «прозрение» или менее радикаль-

---

<sup>81</sup> Герой рассказа в кульминационном видении «шел, конечно, просто к Богу» (Зайцев Б. К. Чехов. Литературная биография // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В [11] т. Т. 5. М., 1999. С. 454).

<sup>82</sup> Ср: герой «открывает истину, что никакой он не архиерей, что все церковное его давит (...) В предсмертных видениях Петр все дальше и дальше уходит от всего церковного» (Шалюгин Г. А. Рассказ «Архиерей» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в Ялте. М., 1983. С. 33); «смерть освобождает героя от житейской суеты, тягот, он обрел, наконец, в вопле матери свое настоящее имя, обрел свободу!» (Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 289).

<sup>83</sup> Собенников А. С. «Между „Есть Бог“ и „Нет Бога“...». Иркутск, 1997. С. 149.

<sup>84</sup> Ср.: «центральное событие здесь — событие не смерти Петра, а воскресения Павла» (Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 54). Эту мысль автор постоянно подчеркивает во всей книге.

<sup>85</sup> Ср.: «В момент просветления человек неожиданно осознает, что есть конец для всех повторов. Порочный круг прорван, прошлое завершено и никогда не вернется, начинается нечто новое» (Nilsson, Nils Åke. Studies in Cechov's Narrative Technique («The Stepper» and «The Bishop»). Stockholm, 1968. P. 83).

ное «открытие»<sup>86</sup>, и даже не важно, побеждает или нет этот идеал. Мы обращаем внимание только на то, что ни у кого не вызывает сомнений построение текста на жестко противопоставленных полярных ценностях<sup>87</sup>.

Как мы уже сказали, очень важным моментом в интерпретации всегда становится называние оппозиции: критик находит слова для обозначения общего знаменателя, и этот акт отнюдь не нейтрален в аксиологическом отношении, хотя бы потому, что сказанное слово тянет (может тянуть для реципиента) за собой шлейф своих предшествующих употреблений, эфир разнообразных «голосов» и «чужих слов». Кроме того, часто оказывается, что названная оппозиция не точна, она шире данных текста, которые она призвана обобщить: в этом случае неизбежно возникает некое интерпретаторское дополнение. Возможно, что именно поэтому ведутся разговоры об искусстве интерпретации: фактически речь идет о том, чтобы вызвать нужные ассоциации и подобрать точные слова.

Следуя за интерпретаторами, мы рассмотрим две оппозиции, которые всегда либо даются открытым текстом, либо подразумеваются в работах исследователей. Одна из них наиболее «близка» этому тексту, в котором коммуникативная проблематика, несомненно, занимает центральное место, а вторая — максимально абстрактна, глубока и богата ассоциациями, и потому так или иначе входит в число пресуппозиций любой интерпретации.

Первая оппозиция — это противопоставление, которое мы уже рассматривали в предыдущем разделе: *контакт / отчуждение*. Ни один из интерпретаторов рассказа не прошел мимо нее, что вполне закономерно<sup>88</sup>. Действительно, если посмотреть на рассказ под

<sup>86</sup> «Переставая быть священником, он становится тем свободным человеком, каким он был в детстве и каким остаться помешала ему его должность. (...) Новообретенная жизнь умирающему, правда, достается лишь на один момент. Прозрение осуществлено, но оно не может иметь последствий» (*Шмид В.* Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 272—273).

<sup>87</sup> В рамках ценностно маркированных бинарных противопоставлений, разумеется, остаются все прямые проекции чеховского текста на житийный жанр и / или на события и семантику Страстной недели, — магистральная линия интерпретаций рассказа в рамках интертекстуального подхода.

<sup>88</sup> Многие исследователи, особенно советского времени, центрировали интерпретацию вокруг оппозиции социальное / индивидуальное (или, иначе, «мое имя и я», «футляр и свобода»). Однако это противопоставление находит выражение в рассказе прежде всего в отчуждении архиерея от людей, то есть сводится к проблеме контакта / отчуждения («взаимопонимания» и «страха перед саном», «простоты» и «иерархии» и т. п.).

углом зрения проблем коммуникации, то сразу станет заметно, что Чехова интересует не столько «сообщение», сколько почти исключительно нарушение контакта (то есть простейший вид отчуждения). Так, о содержании разговоров (важных или неважных), которые ведет архиерей с посетителями, читателю не сообщается. Говорится только о нарушениях контакта: «(П)риезжали две богатые дамы, помещицы, которые сидели часа полтора *молча* (...) приходил по делу архимандрит, молчаливый и *глуховатый* (...) Сидел Еракин около часа, говорил очень громко, почти кричал, и было очень *трудно понять*, что он говорит» (10, 192)<sup>89</sup>, и т. д. Эта тема, заявленная, как мы видим, на уровне изображенной коммуникации, поддерживается и на других. На уровне действия: повествователь подробно говорит о робости, которую вызывает архиерей в людях; главные внешние события рассказа — это безуспешные попытки установить контакт с матерью и момент почти мистического взаимопонимания матери и сына перед его смертью. На уровне психологии героя: главные внутренние события — это перемены его душевного состояния в зависимости от возможности / невозможности контакта с людьми. От осуществимости контакта прямо зависят все базовые смысловые оппозиции рассказа, которые мы перечислили выше. Контакт — это стержень рассказа.

Противопоставление кажется более чем ясным. Но при внимательном чтении это впечатление разрушается. Во-первых, оказывается, что противоположные душевные состояния могут быть амбивалентно слиты воедино, как это происходит в начале рассказа. Архиерей — среди людей, в центре церковной службы, к нему обращены все глаза, к нему подходит каждый, чтобы получить вербу<sup>90</sup>. Но в то же время ему кажется, «что все лица — и старые, и молодые, и мужские, и женские — походили одно на другое, у всех, кто подходил за вербой, одинаковое выражение глаз» (186). Он и в контакте с каждым, и отчужден от всех одновременно. Здесь невозможно сказать, отчуждение перед нами или контакт, счастье или печаль, обретение смысла или бессмысленная случайность. Все вуалируется точкой зрения героя: ему *казалось*, что все лица похожи друг на друга, ему «точно во сне или в бреду, *показалось*» (186), что подошла мать. Контакт *кажется*, равно как и отчуждение.

---

<sup>89</sup> В дальнейшем в этом разделе цитаты из «Архиерея» даются по 10 тому Сочинений Чехова в тексте с указанием только страницы.

<sup>90</sup> Верба должна приобщить верующих к святине и сберечь от несчастий — здесь сливаются воедино церковные и народные верования, что придает контакту пастыря и паствы еще большую значимость.



Сцена плача, когда слезы архиерея вызывают слезы его паствы, — это, несомненно, момент контакта, но в нем акцентируется неясность причины: «почему-то слезы потекли у него по лицу. На душе было покойно, все было благополучно, но он (...) плакал» (186), «я тоже вдруг, на вас глядя, заплакала, а отчего, и сама не знаю» (186). Контакт, если он и осуществляется, оказывается контактом без содержания — или с любым содержанием, которое может вложить читатель или интерпретатор. Ср., например, такое объяснение: «Видение матери обращает его мысли назад, в детство; оно способствует также и пониманию того, что он уже старик, жизнь его исчерпана и окончена, ему скоро умирать»<sup>91</sup>. К сожалению, эта интерпретация, какой бы правдоподобной она ни казалась, прямо противоречит данным текста. Во-первых, чеховский Петр — вовсе не старик. Ему чуть больше 40 лет. Чтобы доказать это, достаточно рассмотреть следующий ряд цитат:

1. «Когда ему было 32 года, его сделали ректором семинарии (...) Тогда же (он) должен был бросить все и уехать за границу» (192).
2. «Но вот минуло восемь лет, и его вызвали в Россию» (193).
3. «Уже девять лет, как мы не виделись, — говорила старуха» (190); «Я, маменька, скучал по вас за границей» (191).

Во-вторых, герой до самого последнего дня не знает, что его болезнь смертельна, и все интерпретации, говорящие о переосмыслении человеком своей жизни перед смертью, основаны только на вчитывании традиционной темы в чеховский текст<sup>92</sup>.

Причины слез архиерея и его паствы остаются неясны, и уже в следующем предложении Чехов подчеркивает мимолетность произошедшего контакта: это проблеск, который мгновенно и бесследно исчезает: «А немного погодя, минут через пять, монашеский хор пел, уже не плакали, все было по-прежнему» (186). Проблеск остается проблеском, — и к этой фразе нельзя прибавить ни «все-го лишь», ни «все-таки». Перед нами только констатация, текст не дает оснований для оценки, которую предполагает оппозиция контакт / отчуждение.

Эта оппозиция в любой интерпретации предстает этически однозначной: близость к людям — это хорошо; дистанцированность, отчуждение от людей, а тем более от близких людей, — это плохо. Но ведь рассказ Чехова — это *рассказ о монахе, который не сумел уйти от мира*.

<sup>91</sup> Nilsson, Nils Åke. Studies in Cechov's Narrative Technique. P. 64.

<sup>92</sup> Как бы ни поддерживалась эта версия воспоминаниями современника (С. Н. Щукина, см: 10, 453). Память склонна к готовым схемам не меньше, чем интерпретация.

Чеховский Петр жаждет простых, человеческих отношений с матерью и людьми, и это желание выходит далеко за рамки предписанной церковному иерарху обязанности помогать людям и понимать их духовные нужды. Тот контакт, которого он жаждет — это прямое нарушение заповеди: «(И) всякий кто оставит дома, или братьев, или сестер, или отца, или мать, или жену, или детей, или земли, ради имени Моего, получит во сто крат и наследует жизнь вечную» (Мф. 19:29). Именно эти слова, согласно житию, побуждают св. Феодосия Печерского тайно покинуть дом, оставить мать и отправиться в Киев, в монастырь. Монашеский путь — это подражание Христу, и ключевым для понимания этого пути оказывается эпизод (Мф. 12:46—50), когда Иисус отрекается от матери и братьев во имя исполнения своей миссии и говорит, указывая на учеников: «вот мать Моя и братья Мои»<sup>93</sup>. Именно об этом аспекте отречения от мира напоминают слова, читаемые во время пострижения в монахи: постригаемый выслушивает оглашение, в котором, в частности, говорится: «(Д)а не предпочтеша убо что паче Бога, да не возлюбиши ниже отца, ниже мать, ниже братию, ниже кого от своих: ниже самого себе возлюбиши паче Бога»<sup>94</sup>, а затем читается евангельский текст: «Рече Господь: иже любит отца или мать паче Мене, несть Мене достоин» (Мф. 10:37).

В писаниях отцов церкви, в том числе и основателей монашества, неизменно подчеркивается мысль, что «тот монах, кто живет для Бога, и притом для Него одного» (св. Григорий Богослов), и указывается на необходимость отречения от мира<sup>95</sup>. Че-

<sup>93</sup> На важность этого эпизода указывает и А. С. Собенников (см.: *Собенников А. С. «Между „Есть Бог“ и „Нет Бога“...»*. С. 144).

<sup>94</sup> Последование малой схимы // Требник. Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1992. Л. 74 об.

<sup>95</sup> Ср., например со словами Аввы Исайи: «Удостоившиеся милости Божией и дарований Святого Духа, смотрят на мир, как на темницу, в которой они заключены, и убегают общения с ним, как смерти. Такая душа не может полюбить мир, если б и захотела полюбить. Она помнит то состояние, в котором бедствовала прежде вступления своего в то состояние, в котором начала покоиться в Боге; она помнит, что сделал с нею мир и то запустение, в которое привел он ее» (Отечник, составленный святителем Игнатием Брянчаниновым. М., 1993. С. 208—209; репр.: СПб., 1891); «Не подражай тем, кои заботятся о прохлаждениях мирских, иначе ни в чем не будешь иметь успеха; но соревнуй тем, которые ради Господа скитались (и скитаются) в горах и пустынях (Евр. 11:38), да придет на тебя сила свыше» (преп. Антоний Великий. Устав отшельнической жизни // Добротолюбие. Т. 1. Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1992. С. 106; репр.: М., 1895).

хов, вероятно, знакомый с патристикой, вполне мог читать историю аввы Пимена и аввы Анува, включенную св. Игнатием Брянчаниновым в широко известный «Отечник». Это история братьев-монахов, которых посещает в монастыре их мать. Она умоляет сыновей о свидании, говорит о своей скорой смерти, но непреклонные монахи отвечают: «(Е)сли с благодушием откажешься от свидания здесь, то наверное увидишь там»<sup>96</sup>, то есть в царствии небесном. От свидания с матерью, согласно житию, отказывается и св. Феодосий Печерский. Он выходит к ней из кельи только потому, что не решается послушаться игумена, и только для того, чтобы призвать ее уйти в монастырь. Святой говорит матери, что если она откажется стать монахиней, то он никогда с ней больше не увидится.

Разумеется, средневековые нормы монашеского поведения и отношения с матерью мягкого, образованного, интеллигентного чеховского героя, хотя бы и постриженного в монахи, — совсем разные вещи. Но для нас важно подчеркнуть, что есть логика, по которой жажда полноценного контакта с миром, людьми и даже с самым близким человеком есть грех, и Чехов, равно как и его герой, об этой логике хорошо осведомлен<sup>97</sup>.

Не случайно в рассказе трижды появляется мотив окна, в которое архиерей «подсматривает» мирскую жизнь:

Скрип колес, бляение овец, церковный звон в ясные, летние утра, цыгане под окном, — о, как *сладко* думать об этом! (188);

(С)лепая нищая каждый день у него под окном пела о любви и играла на гитаре, и он, слушая ее, почему-то всякий раз думал о прошлом (191);

— (...) Сидишь, бывало, вечером у открытого окна, один-одинешенек, заиграет музыка, и вдруг охватит тоска по родине, и, кажется, все бы отдал, только бы домой, вас повидать... (191—192)<sup>98</sup>.

Присутствие рядом, близко, но в недостижимой для него близости, совсем другой жизни делает ее запретно «сладкой» — сло-

<sup>96</sup> Отечник. С. 293.

<sup>97</sup> Ср. с этим эпизод в рассказе «Володя большой и Володя маленький», где монашенка сначала встречается со старой знакомой в монастырской церкви, а потом соглашается прокатиться на тройке в нетрезвой компании (8, 218—220).

<sup>98</sup> В главах 1 и 4 соответственно открытые / закрытые ставни в комнате архиерея коррелируют с его настроением: светлые воспоминания о детстве и предвкушение встречи с матерью — вначале, и досада, обида не ее робость и невозможность контакта — потом.

во, которое для монаха должно означать «грех»<sup>99</sup>. Но герой не уходит в эту иную жизнь и, оставаясь «деревенским священником, дьячком... или простым монахом» (199) даже в самых смелых своих мечтах, живет в отчуждении и от той жизни, которую должен вести. Поэтому этическая оценка контакта, которую принимают на веру читатели, становится столь же неопределенной, как и само наличие контакта в начальном эпизоде, разобранным ранее. С секулярной точки зрения, на которой стоит большинство интерпретаторов, желание «простоты» и контакта с миром по-человечески понятно, но с точки зрения религиозной догмы — представляет собой греховное отступление от монашеского долга. Объект оценки находится на скрещении двух разных этических систем (и двух слитых воедино повествовательных инстанций — героя и повествователя), и потому однозначная оценка оказывается невозможной.

Как мы говорили, каждое слово, выбранное для обозначения полюсов оппозиции, всегда уже идеологически нагружено. В данном случае слово «контакт» не только позитивно окрашено, но и предполагает выход за свои пределы, расширение значения: когда говорят о контакте, подразумевают не только некий минимум шума в канале связи, но и взаимопонимание. Чеховский текст разводит эти две коннотации. Именно в этом, с коммуникативной точки зрения, состоит функция одного из героев, общение с которым для архиерея легко, потому что тот не боится высокого сана:

Единственный человек, который держал себя вольно в его присутствии и говорил все, что хотел, был старик Сисой, который всю свою жизнь находился при архиереях и пережил их одиннадцать душ. И потому-то с ним было легко, хотя, несомненно, это был тяжелый, вздорный человек (195).

Из текста ясно, что о. Сисой — человек не только тяжелый и вздорный, но прежде всего невежественный и тупой, в разговорах с которым «контакт» оборачивается парадоксом полноценной фатической функции при невозможности информативной, — обычным у

---

<sup>99</sup> Слово «сладость» в церковном языке амбивалентно. Во многих контекстах оно оказывается атрибутом божественной благодати, делания добра и имени Божьего. Но там, где речь идет не о Боге, а как в чеховском рассказе — о мирской сладости, это слово постоянно выступает как атрибут греха или даже его синоним (что восходит, конечно, к сладости запретного плода).

Чехова<sup>100</sup>. А попытка архиерея поговорить с ним о своем заветном желании сбросить груз сана, похоже, вызывает у о. Сисоя как раз тот страх, который мешал общению архиерея с людьми, то есть прерывает и всякий фатический контакт:

— Какой я архиерей? — продолжал тихо преосвященный. —

Мне бы быть деревенским священником, дьячком... или простым монахом... Меня давит все это... давит...

— Что? Господи Иисусе Христе... Вот так... Ну, спите себе, преосвященнейший!.. Что уж там! Куда там! Спокойной ночи! (199).

Контакт сам по себе ничего не значит: если бы архиерей стал «простым человеком» и люди не боялись его, это не гарантировало бы понимания. «Простые люди» (мать и о. Сисой) легко контактируют, но это контакт, лишенный смысла. Как и в начальном эпизоде, в других эпизодах контакта подчеркивается их мимолетность, отсутствие последствий. Так, момент, когда герой разговаривает с племянницей Катей, непосредственной девочкой лет восьми, — такой же «проблеск», как и начальный эпизод. Обещание архиерея помочь осиротевшей Кате и ее семье остается не выполненным, герой умирает.

Этому последовательному негированию позитивных составляющих «контакта», по-видимому, противоречит только момент взаимопонимания героя и матери перед смертью. Здесь происходит настоящее «чудо понимания»: почти дословно совпадают самоощущение архиерея и то, каким он кажется матери. Интерпретаторы единодушно выделяют этот фрагмент как момент истины и главное событие рассказа:

Он снова становится ребенком, давно потерянным ребенком, который возвращается к своей матери; непосредственный контакт, утраченный за годы церковного служения, возобновлен<sup>101</sup>; (О)н обрел, наконец, в вопле матери свое настоящее имя, обрел свободу!<sup>102</sup>;

<sup>100</sup> Ср. впечатления Старцева от общения с обывателями: «Опыт научил его мало-помалу, что пока с обывателем играешь в карты или закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже не глупый человек, но стоит только заговорить с ним о чем-нибудь несъедобном, например, о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остается только рукой махнуть и отойти» («Ионыч»; 10, 35).

<sup>101</sup> Nilsson, Nils Åke. Studies in Cechov's Narrative Technique. P. 72.

<sup>102</sup> Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 289.

Неполная (но и не полностью отсутствующая) на человеческом уровне гармония задается в рассказе несколькими факторами: фабульно — возвращением матери в свое материнство (...)<sup>103</sup>; Петр превращается в Павла, в маленького (...) и уж только тут мать, наконец, отрешается от иерархической отчужденности, забывает об архиерейском сане сына и целует его, как ребенка<sup>104</sup>; Парадоксальное референтное событие «Архиерея» состоит в своего рода возвратном преобразении Петра — в Павла, пресвященного — в мальчика, «ветхого» человека — в «нового». Это преобразование опознается его матерью, которая в присутствии *пресвященного Петра* прежде *робела, говорила редко и не то, что хотела, искала предлога, чтобы встать*, и вообще *чувствовала себя больше дьяконницей, чем матерью*, а теперь возле умирающего *уже не помнила, что он архиерей и целовала его, как ребенка, называя вновь Павлушей и сыночком*<sup>105</sup>.

Однако при внимательном чтении (и при попытке сознательного отказа от всякой риторики) и это искомое восстановление контакта оказывается неоднозначно. Интерпретатор-скептик замечает совсем другое:

(Ц)ентральная роль времени в рассказе заставляет обратить особое внимание на несовпадение восприятия матери и самовосприятия героя, сходство между которыми оказывается чисто внешним, пространственным («меньше, незначительнее всех»; 200), но не темпоральным. В то время как для матери Петр снова становится заболевшим ребенком, то сам он, напротив, воспринимает себя как вышедшего за пределы земного настоящего: «(И) ему уже казалось, что он худее и слабее, незначительнее всех, что все то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться. „Как хорошо! — думал он. — Как хорошо!“» (200)<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001. С. 453. Ср. также: «Разобщенность героя с матерью, составлявшая драматический нерв рассказа, снимается смертью, которая тем самым становится не трагедией, а выходом из индивидуальной изоляции, но не к Богу, а к людям» (Там же).

<sup>104</sup> Шалюгин Г. А. Рассказ «Архиерей». С. 32.

<sup>105</sup> Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. С. 26. Курсив в чеховских цитатах без кавычек — В. И. Тюпы. См. также целую подборку аналогичных суждений в работе: Доманский Ю. В. Особенности финала чеховского «Архиерея» // Чеховские чтения в Твери. Вып. 3. Тверь, 2003. С. 29—33.

<sup>106</sup> Щербенок А. В. Рассказ Чехова «Архиерей»: постструктуралистская перспектива смысла // Молодые исследователи Чехова. Вып. 3. М., 1998. С. 118.

Действительно, то, что кажется «чудом понимания» здесь, как и ранее в рассказе «На святках», представляет собой только частичный, неполный контакт: ощущения матери и самоощущение архиерея не совпадают полностью. Если она видит в нем больного ребенка, то он уже чувствует себя как бы вне времени: «все то, что было», в том числе и детство, навсегда «ушло куда-то очень-очень далеко». Но важно и дословное совпадение: «и ему уже казалось, что он хуже и слабее, незначительнее всех (...) И ей тоже почему-то казалось, что он хуже, слабее и незначительнее всех». Читатель волен акцентировать или сходство, или различие в зависимости от своего настроения, идеологических установок, горизонта ожидания и т. д., но в обоих случаях интерпретация не будет полной. Сочувственно и оптимистически настроенные читатели, которых, конечно, большинство, акцентируют контакт, но пропускают самое важное: здесь, как и в других чеховских рассказах, обязательным условием взаимопонимания оказывается общее горе, чувство общей оставленности перед лицом высшей силы, для которой не имеют значения никакие человеческие ценности<sup>107</sup>. И, как и ранее в этом рассказе, как и в других рассказах, такое взаимопонимание остается только мгновенным проблеском: сразу после момента таинственной общности представлений говорится о том, что герой «уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал» (200), возможность контакта теряется навсегда. Человек сводится к страдающему телу — это единственная констатация, которая действительно «есть», а не «кажется» в этом фрагменте. Любые другие слова — только интерпретация, оценка, отношение («больной ребенок», «человек, свободный от мира»), которые не имеют у Чехова статуса истины.

Медицинский аспект рассказа, о котором мы упомянули выше («страдающее тело»), важен не только для кульминационной сцены. Как мы уже писали, медицинская тема у Чехова всегда имеет коммуникативное измерение. В данном случае нельзя забывать, что «Архиерей», помимо всего прочего, — это рассказ о больном

---

<sup>107</sup> Ср., например, рассказ «Случай из практики», где происходит не менее «чудесное», чем в «Архиерее» мистическое взаимопонимание героев. Лиза Ляликова говорит: «Одинокие (...) мистики и часто видят дьявола там, где его нет» (10, 84). Но доктору Королеву, к которому обращены эти слова, только что привиделось в фабричном дворе «чудовище с багровыми глазами (...) сам дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими, и обманывал и тех и других» (10, 81). См. подробнее в нашей статье: Степанов А. Д. «Случай из практики» — рассказ открытия или рассказ прозрения? // Чеховские дни в Ялте. Чехов в меняющемся мире. М., 1993. С. 107—114.

брюшным тифом и о его восприятии мира. Подобный рассказ («Тиф») уже был написан Чеховым в 1887 г., то есть примерно в то время, когда был задуман «Архиерей»<sup>108</sup>. «Тиф» строится на искажающем остраниении. Вопреки мнению Г. А. Бялого, что больной у Чехова — один из тех, кому доступен чистый взгляд на мир, который обладает обостренной чуткостью «к фальши, лжи, непорядочности и уродливости в отношениях между людьми, в самом строе жизни»<sup>109</sup>, в этом рассказе исследуется именно ненормальность восприятия, его негативная настроенность. Больному поручику Климову кажутся ненормальными здоровые люди — точно так же, как больного архиерея раздражают все окружающие: «(Климов) не мог понять, как это военному в красной фуражке не жутко сидеть возле нее и глядеть на ее здоровое, улыбающееся лицо» (6, 132). Люди раздражают так же, как и предметы, те и другие уравниваются больным в качестве «коммуникативных раздражителей», о которых мы писали в разделе о контакте у Чехова:

И как они могут есть! — думал он, стараясь не нюхать воздуха, пахнущего жареным мясом, и не глядеть на жующие рты, — то и другое казалось ему противным до тошноты (...) и улыбка, и зубы, и сама дама произвели на Климова такое же отвратительное впечатление, как окорок и жареные котлеты («Тиф»; 6, 131);

Неприятно было вспоминать про рыбу, которую ел за обедом. Лунный свет беспокоил его. В соседней комнате (...) отец Сисой говорил о политике («Архиерей»; 192).

Социальный аспект оппозиции контакт / отчуждение, который подчеркивали многие интерпретаторы<sup>110</sup>, оказывается очень трудно отделить от физиологического неприятия больным всего окружающего. Человек не контролирует свой поток сознания: в обоих рассказах подчеркивается, что мысли и образы существуют как бы отдельно, отстраненно, независимо от больного, подобно сну или бреду:

---

<sup>108</sup> На важность «Тифа» для понимания «Архиерея» указывает и А. С. Собенников (см.: *Собенников А. С.* «Между „Есть Бог“ и „Нет Бога“...». С. 149); однако он трактует два рассказа как противопоставленные по принципу «восстановление тела» vs. «восстановление духа».

<sup>109</sup> *Бялый Г. А.* Чехов и русский реализм. Л., 1981. С. 26.

<sup>110</sup> Ср., например: «(П)ри воспоминании о просителях его удручает пустота и мизерность их интересов и просьб, ему тяжело думать об обступивших его пустяках, мелочах и дрязгах, об атмосфере всеобщего раболепия» и т. д. (*Бердников Г. П.* А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания. М., 1984. С. 437).



(М)ысли его, казалось, бродили не только в голове, но и вне черепа, меж диванов и людей, окутанных в ночную мглу. Сквозь головную муть, как сквозь сон, слышал он бормотание голосов («Тиф»; 6, 131);

А тут еще вдруг, точно во сне или в бреду, показалось преосвященному, будто в толпе подошла к нему родная мать Мария Тимофеевна («Архиерей»; 186);

(И) ему казалось, что идет не он, а кто-то другой, посторонний («Тиф»; 6, 133);

А он уже не мог выговорить ни одного слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю («Архиерей»; 200).

Болезненное сознание постоянно воспринимает повторы как раздражающие факторы: Климов сперва наяву фиксирует, а потом в бреду ему постоянно чудятся вагонный попутчик, доктор, почта, станции. Так же настойчиво фиксирует повторы слов, обрядов, ощущений архиерей, и этими болезненными повторами во многом создается ритм рассказа — то его качество, которое некритически воспринимается исследователями чеховской «поэзии в прозе» только как эстетическая ценность.

Подведем предварительные итоги. Контакт в рассказе «Архиерей» оказывается либо странным, непонятым, едва отличимым от отчуждения, как в начальном эпизоде; либо оказывается «голым» контактом без содержания, обесцененным, не гарантирующим понимания и даже не улучшающим и не поддерживающим отношения, как в разговорах с о. Сисоем; либо неким проблеском понимания в несчастье<sup>111</sup> — неполным и скоропреходящим, как в предсмертной сцене с матерью. Во всех трех случаях контакт лишен абсолютной ценности и последствий. Наконец, монашеский статус героя превращает его человеческое желание контакта с миром в нечто греховное. *Текст Чехова не принимает на веру тех позитивных коннотаций, которыми наделено слово «контакт» в языке, и фактически разрушает строгое противопоставление его «отчуждению».*

Эти замечания о рассказе, написанном, как и все поздние чеховские вещи, «в тоне и в духе» главного героя, когда повествователь передает общую смысловую позицию своего персонажа, позволяют перейти к рассмотрению оппозиции 'присутствие / (не)присутствие' (не будем пока называть противоположность присут-

<sup>111</sup> Ср. итог нашего анализа рассказа «На святках» в предыдущем разделе.

ствия), которая выступает как инвариант по отношению к только что разобранным ('контакт / отчуждение' и ее изводы) и представляется наиболее широкой из всех оппозиций, возможных в рамках коммуникативного подхода к тексту.

Здесь мы входим в область проблематики, традиционно важной для деконструктивизма, для которого метафизика присутствия была главным объектом полемики. Присутствие — предельная абстракция, способ бытия всего сущего в понимании западной метафизики, и может быть понята, как замечает Н. Автономова, только через свои атрибуты: «Эта сверхмощная абстракция предполагает такие характеристики, как полнота, простота, самотождественность, самодостаточность, сосредоточенность на (...) „здесь и сейчас“ (настоящем как вечно присутствующем), нередко — данность сознанию»<sup>112</sup> и близость к устной речи, голосу. Проблематизируя контакт, ставит ли чеховский рассказ под вопрос и наиболее общую предпосылку традиционного мышления: возможность «схватывания» присутствия?

Единственная скептическая интерпретация «Архиерея», ни в коей мере не сводящая смысл рассказа к прозрению или открытию, о которой мы уже упоминали, отвечает на этот вопрос однозначно. А. В. Щербенок показывает, что идеал или полнота бытия в рассказе постоянно соотносится с прошлым, причем условием такого восприятия становится «зацепка» в настоящем, связывающая его с прошлым: приезд матери; церковный обряд, который длится так же, как и в детстве; череда поколений священнослужителей, к которой принадлежит герой. Динамика повествования, считает исследователь, состоит в том, что общий элемент прошлого и настоящего становится постепенно «все более знаковым, его принадлежность настоящему оставляет все меньше места для иллюзий относительно того, что само настоящее причастно идеалу. Соответственно десубстанционализируется и сам идеал: становится все более очевидно, что идеальность — лишь функция временной дистанционности»<sup>113</sup>. Постепенно прошлое становится для героя уже даже не объектом ностальгии, а временем, когда была еще возможна ностальгия. Кульминация рассказа, предсмертное видение архиерея, в этой интерпретации понимается как кульми-

---

<sup>112</sup> Автономова Н. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 15.

<sup>113</sup> Щербенок А. В. Рассказ Чехова «Архиерей». С. 116. Ср. с этим наши замечания о постоянной для Чехова теме «хорошо в прошлом или там, где нас нет» — см. раздел 6.3.

нация не-субстанциональности, не-присутствия, «чистая утопия полного самоприсутствия смысла „здесь и сейчас“, (которая) возможна именно потому, что все связи с реальным настоящим уже оборваны»<sup>114</sup>. Это не прозрение, а предел развития временного механизма идеализации, действовавшего по ходу всего рассказа.

Эта интерпретация не декларативна: она подкупает тем, что в ней находят органичное объяснение «случайностные» детали, прежде всего в детских воспоминаниях архиерея: только упомянутыми выше полнотой, простотой, самоидентичностью, наличием «здесь и сейчас» и близостью к голосу можно объяснить то, что «ряд картин из детства отмечен характерной манерой максимально точного воспроизведения „случайностных“ деталей, которые как бы не описывают действительность, а сливаются с ней. Текст здесь не передает слов других действующих лиц, а воспроизводит их голос: „Была у него черная мохнатая собака, которую он называл так: Синтаксис“ (189)»<sup>115</sup>.

Можно сказать — безоценочно, — что деконструктивистское прочтение остается в рамках упомянутой выше «соревновательной» интерпретационной модели: в рассказе борются присутствие и его противоположность, понимаемая исследователем как процесс бесконечного различения и временного откладывания, в котором нельзя ухватить некий абсолютный смысл за пределами игры различий, — то есть дерридеанское «различание» (*différance*), теперь мы можем назвать «имя» этой противоположности присутствия<sup>116</sup>. Разумеется, характер оппозиции оказывается здесь иным, чем в случаях противопоставления контрарных смыслов. Но нетерминологичность и процессуальность «различания», которую настойчиво подчеркивает деконструктивизм, теряется в том случае, если текст (Чехова) воспринимается как изображение этого процесса. Будучи изображенным, *différance* становится объектом, элементом текста, наделенным ценностью и вступающим в отношения с другими элементами текста. В рассуждении А. В. Щербенка побеждает «различание», и в чистом остатке интерпретации Чехов предстает прямым предшественником деконструкции:

Последовательная демонстрация отложенности смысла исключает его субстанциональность и не позволяет говорить о постижении героем какой бы то ни было истины о мире, на что традиционно

<sup>114</sup> Щербенок А. В. Рассказ Чехова «Архиерей». С. 119.

<sup>115</sup> Там же. С. 114.

<sup>116</sup> См.: Деррида Ж. Различание // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2000. С. 377—403.

претендовала русская литература. В «Архиерее» (...) Чехов изнутри демонстрирует текстуальную замкнутость текстов, претендующих на выход за пределы собственной риторики к истине<sup>117</sup>.

Но столь ли однозначно понимание присутствия и «отложенности смысла» в чеховском рассказе? Обратим внимание на то, что утверждение полноты и гармонии бытия в речи повествователя, слитой с речью героя, встречается не только в воспоминаниях, но и в настоящем. В эпизоде возвращения домой (1 глава) читаем:

Когда архиерей садился в карету, чтобы ехать домой, то по всему саду, освещенному луной, разливался веселый, красивый звон дорожных, тяжелых колоколов. Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы и черные тени и далекая луна на небе, стоявшая как раз над монастырем, казалось теперь жили своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку. Был апрель в начале, и после теплого весеннего дня стало прохладно, слегка подморозило, и в мягком холодном воздухе чувствовалось дыхание весны. Дорога от монастыря до города шла по песку, надо было ехать шагом; и по обе стороны кареты, в лунном свете, ярком и покойном, плелись по песку богомольцы. И все молчали, задумавшись, все было кругом приветливо, молодо, так близко, все — и деревья и небо, и даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда (187).

Этот «гармонический» фрагмент наполнен разнородными, разномасштабными и, на первый взгляд, «случайностными» деталями, которые, по мысли А. П. Чудакова, как раз и создают чеховский эффект полноты бытия как присутствия. В то же время, как показывает Н. О. Нильсон в своем подробном анализе этого фрагмента, он полон гармонизирующих стилистических приемов, которые одновременно и связывают эту сцену с предыдущей, и делают ее ритм более спокойным и сбалансированным<sup>118</sup>. Но если присмотреться внимательнее, то можно увидеть, что составляющие описания подобраны по очень четкому принципу: оно состоит исключительно из контрастов и противоречий, различий, слитых воедино только авторской риторикой: ночь, но ярко освещенная луной; белое и черное; предмет и его тень (которые равнозначны для Чехова, замечал Н. К. Михайловский<sup>119</sup>); тепло и холод; доро-

<sup>117</sup> Щербенок А. В. Рассказ Чехова «Архиерей». С. 120.

<sup>118</sup> См.: Nilsson, Nils Åke. Studies in Cechov's Narrative Technique. P. 102—104.

<sup>119</sup> «(Г)-ну Чехову все едино — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца» (Михайловский Н. К. Об отцах и детях и о г-не Чехове // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 84).

га — и песок, по которому почти невозможно ехать; молчание, тишина — и звон тяжелых колоколов; веселье — и рядом монастырь и кладбище. Контрасты и противоречия определяют очень своеобразную «полноту» бытия, в которую допускаются исключительно разнонаправленные явления<sup>120</sup>. Если это и «полнота», то такая, что отрицает самотождественность. Из этого фрагмента видно и то, что «присутствие» в чеховском понимании отмечено молчанием и надеждой исключительно на возможности невербальной коммуникации: непонятное может быть близко, хотя близкое все равно останется своим, особым<sup>121</sup>. Наконец, формула «хотелось думать, что так будет всегда» трижды парадоксальна, если учесть то, что происходит дальше: так не может быть всегда, думать об этом бесполезно, карета уже въезжает в город, но город тоже обрисован с помощью противоречий (суеты и тишины, многолюдья и безлюдства, современности и отсталости), а за городом — второй монастырь и первоначальная тихая гармония. «Техника блоков» (Н. О. Нильсон<sup>122</sup>) умножает противоречия, подтверждая только то, что неразрешимое *присутствие в различии* есть последнее слово, которое можно сказать о Чехове. Этот текст не может быть интерпретирован в рамках «соревновательной модели».

Рассмотрим теперь другой полюс оппозиции, который А. В. Щербенок, на первый взгляд, столь убедительно обозначает как процесс откладывания идеала в прошлое и постепенной его десубстанциализации вплоть до кульминационной утопии. Эта концепция предполагает разноприродность прошлого и настоящего, воспоминаний и жизни, причем предполагается, что текст приписывает позитивную ценность именно воспоминаниям. Действительно, воспоминания о прошлом написаны так, чтобы создать максимальный эффект присутствия (обилие случайных деталей, воспроизведение прямой речи вместо ее пересказа). Возникает следующая картина: в настоящем все только кажется (лица молящихся в церкви кажутся одинаковыми; показалось, что пошла мать, природные реалии «казалось, жили своей особой

---

<sup>120</sup> Так же, как исключительно разнонаправленными бывают желания героев Чехова, о чем мы писали в разделе 4.1.

<sup>121</sup> Заметим, что кульминация всего рассказа содержит сходный парадокс: на протяжении всех последних дней архиерея мучает потеря контакта, ощущение одиночества, но и его предсмертное видение тоже оказывается одиночеством и молчанием.

<sup>122</sup> «Эта техника (...) представляет собой расположение законченных сцен следом друг за другом без всякого комментария» (*Nilsson, Nils Åke. Studies in Cechov's Narrative Technique. P. 63*).

жизнью»<sup>123</sup>, ср. также сказанное выше о взгляде больного): любые картины и желания поданы в «чеховском условном» наклонении. Прошлое же живо и реально. Но дело в том, что в тексте отчетливо заявлено понимание кажимости прошлого, причем перед самым первым воспоминанием: «Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле?» (188). Эта мысль только усиливается впоследствии: «(Э)то прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было» (195). Прошлое ушло, его нет, но оно *кажется* светлым и потому реальным<sup>124</sup>. Таким образом, и прошлое, и настоящее, и «Идеал» и его „противоположность“ поставлены в кавычки кажимости, хотя по-разному, в разных направлениях. «Кажется» настоящего может быть и позитивным, и негативным; «кажется» прошлого всегда позитивно. Перед нами конфликт не счастья с несчастьем, не человека с собой, не идеала и отчужденного настоящего, а разных «кажется»<sup>125</sup>. Поэтому процесс «десубстанциализации идеала», хотя он действительно идет в рассказе и создает сюжетное движение, не имеет абсолютного характера. Он не противоположен идеалу уже потому, что с самого начала идеал был только иллюзией присутствия. Текст, демонстрирующий бесконечную отложенность иллюзии, — совсем не то же самое, что текст, демонстрирующий бесконечную отложенность истины: то, что недостоверно, не может быть абсолютно позитивно.

<sup>123</sup> П. М. Бицилли замечает, что «Архиерей» выделяется даже на фоне поздних чеховских рассказов огромным количеством употреблений слова «казалось» и его эквивалентов («представлялось», «похоже было, что», «как будто» и т. п.). См.: Бицилли П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. София, 1942. С. 42, 108—109. Полный список чеховских «казалось» в этом рассказе см. в работе: Доманский Ю. В. Особенности финала чеховского «Архиерея». С. 34—35.

<sup>124</sup> В разделе о референциальных иллюзиях мы уже писали о неразрешимости вопроса о «подлинном» видении предмета: Чехов изображает не объект, а множественное отношение сознания (сознаний) к объекту, причем субъект этого отношения размыт и неопределен: нельзя ответить на вопрос, *кто говорит* в обеих приведенных цитатах. Реальное воплощение этой установки — в третьей манере чеховского повествования (см.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 88—138).

<sup>125</sup> Принадлежность к церковной традиции — вторая «зацепка» в настоящем, связывающая героя с прошлым, столь же иллюзорна с самого начала, потому что, как мы видели, все желания архиерея — это желания, прямо противоречащие его монашескому и священническому сану.

Особую проблему составляет финал рассказа. Приведем его полностью:

Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о пресвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и вовсе забыли. И только старуха, мать покойного, которая живет теперь у зятя-дьякона в глухом уездном городишке, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят...

И ей в самом деле не все верили (201).

Интерпретации, центрированные на борьбе противоположностей, замыкаются на кульминации (рассмотренном выше видении архиерея), а последняя сцена оказывается для них лишней нотой — пессимистической или сентиментальной — в гармоничной мелодии целого. Одни исследователи предпочитают ее просто не замечать, другие все-таки пытаются вписать финал в свою базовую оппозицию вопреки очевидности. Чтобы концепция не рухнула, надо *дополнить* чеховские слова таким образом, чтобы героя «забыли (не все, раз помнит мать)», или «забыли (его, но не его дело)», или «забыли (персонажи, но не читатель)» и т. п.

Так, концепция Н. О. Нильсона построена на оппозиции временное / вечное:

Главная тема рассказа, это, конечно, контраст между временем и вечностью<sup>126</sup>;

(О)тдельный человек смертен, но человечество бессмертно и жизнь вечна<sup>127</sup>;

(Ж)изнь — это вечное, непрерываемое, монотонное движение, беспрерывно текущий поток<sup>128</sup>.

Отсюда — интерпретация финала исследователем: приведенные выше слова следует читать, помня, что всегда была и будет паства, собор всегда будет заполнен, и с точки зрения этой паствы сам архиерей — только звено в бесконечной цепи поколений священников: «(О)тдельный человек смертен, но человечество бессмертно и жизнь вечна». Чеховская позиция описывается исследователем как традиционалистская: позитивной ценностью у Чехова оказываются непрерывные обряд и преемственность по-

<sup>126</sup> Nilsson Nils Åke. Studies in Cechov's Narrative Technique. P. 74.

<sup>127</sup> Ibid. P. 97.

<sup>128</sup> Ibid. P. 92.

колений<sup>129</sup>, и только утвердившись в этом мнении, можно прочесть пессимистический финал, игнорируя его пессимизм, сохранив светлое чувство от рассказа в целом<sup>130</sup>.

На это можно было бы возразить, что Чехов слишком много места уделит критике всех возможных обрядов, традиций и обычаев, чтобы можно было считать его апологетом традиции<sup>131</sup>, и

---

<sup>129</sup> Причем традиция оказывается даже движением вперед: основываясь на других рассказах Чехова («Счастье», «Огни», «Степь», «Дама с собачкой»), исследователь заключает: «Жизнь — не просто бессмысленное повторение самой себя; в традиции, в неразрывной цепи, связывающей нас с прошлым, есть также и развитие, изменение, движение шаг за шагом к лучшей жизни» (*Nilsson, Nils Åke. Studies in Cechov's Narrative Technique. P. 82*).

<sup>130</sup> Этой интенции подчинены все попытки «оправдания финала». Мы не можем их подробно анализировать — для этого понадобилась бы еще одна книга. Коснемся только одной концепции. Для В. И. Тюпы базовая оппозиция рассказа, как мы уже упоминали, — это «смерть Петра / воскрешение Павла». О финале исследователь пишет следующее: «Поскольку читатель внутренне отмежеван от тех, кто *не верили*, духовное воскрешение героя становится символическим содержанием самого коммуникативного „события рассказывания“. Заключительные же эпизоды в этом преломлении предстают не нулевыми в событийном отношении, но — латентной формой фазы преобразования» (*Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. С. 48*). Другими словами, память читателя противопоставлена забывчивости героев, и некоторые лексико-грамматические особенности финала (почему хорошо нам знакомая Мария Тимофеевна называется «старухой»? почему «живет теперь», а дальше формы имперфекта?) должны способствовать активизации этой памяти. На наш взгляд, «забыли» у Чехова означает только «забыли», а попытки перетолкования-дополнения в духе «забыли (герои, но помнит читатель, и потому герой не умер, а воскрес)» неубедительны. Достаточно сказать, что слово «теперь», сказанное Чеховым о жизни матери, у В. И. Тюпы означает «время коммуникативного события, переживаемого здесь и сейчас» (Там же), то есть, надо полагать, события чтения текста читателем. «Оправдание» финала, в котором герой никак, ни в каком «символическом» смысле, не воскресает, оборачивается серией риторических подмен по сходству.

<sup>131</sup> Даже авторская солидарность со знаменитым пассажем из «Студента» («Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой»; 8, 309) вызывает аргументированные сомнения (см.: *Дерман А. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 320—322; Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1994. С. 181*). Что касается традиции преемственности поколений священников в «Архирее», то, как мы уже писали, желания героя противонаправлены тому, что он должен желать, оставаясь «звенком в цепи».



для него слишком важна была индивидуальность, чтобы найти утешение в безличном потоке жизни<sup>132</sup>. Не вдаваясь в подробное обсуждение этих вопросов, обратим внимание только на «слепое пятно», оставшееся в интерпретации Н. О. Нильсона и важное для прочтения «Архиерея». Слова «И ей в самом деле не все верили» (201) могут быть прочитаны как сомнение как раз в той традиции, к вечности которой исследователь сводит смысл рассказа. На это обращает внимание А. В. Щербенок: с его точки зрения, финал рассказа демонстрирует возможность не поверить в прошлое событие, эквивалентную сомнению в самом основании традиции — в «традируемости», то есть лишение традиции центра и истока:

Безыскусственный финал рассказа ставит под вопрос как раз «вечность» традиции, лишенной субстанциональной основы. Мать, рассказывая о сыне, «говорила робко, боясь, что ей не поверят» (201). Выделенная в отдельный абзац, оттененная длиннейшим предыдущим предложением, осторожная и в то же время очень определенная фраза «И ей в самом деле не все верили» (201), завершая произведение, снимает абсолютную необходимость веры. Возможность не поверить в прошлое событие — именно возможность, а не обязательность, которая сразу превратилась бы в минус-прием, — сразу ставит под вопрос основанную на ретроспекции традируемость, отменяя неизбежность идеального как категории.<sup>133</sup>

С точки зрения А. В. Щербенка, финал указывает на возможность *не поверить* в прошлое событие (в том числе — в воскресение Христа). Тогда можно не верить в силу ритуала, основанного на этом событии и гарантирующего сам идеал веры. Нет центра, который воспроизводит ритуал, — эта мысль доводит деконструктивистскую интерпретацию до конца, до последней логической точки. Но, как нам кажется, Чехов уходит и от этого прочтения, оказывается вне пределов достижимости деконструкции. Истолкование А. В. Щербенка основано на смешении двух понятий: *верить* в Бога и не *доверять* человеку («И ей в самом деле не все вери-

<sup>132</sup> Ср. чеховское описание разговора с Л. Толстым: «Говорили о бессмертии. Он признает бессмертие в кантовском вкусе; полагает, что все мы (люди и животные) будем жить в начале (разум, любовь), сущность и цели которого для нас составляют тайну. Мне же это начало или сила представляется в виде бесформенной студенистой массы; мое я — моя индивидуальность, мое сознание сольются с этой массой — такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его» (П 6, 332).

<sup>133</sup> *Щербенок А. В.* Рассказ Чехова «Архиерей». С. 119.

ли», то есть доверяли). Для того чтобы решить, тождественны или только омонимичны эти слова, нужно, ни много ни мало, ответить на вопрос, гарантирована ли вера в Бога только словами других людей (текстами), которым можно не поверить, или иным — не текстуальным, мистическим опытом?<sup>134</sup> Понятно, что это тупиковый вопрос в рамках любого человеческого языка: проверить истинность любого ответа нельзя, потому что «мистический» и означает непроверяемый.

Интерпретация заходит в тупик, останавливается перед неразрешимым вопросом, а финал рассказа остается чистой констатацией: все проходит, все забывается. Чехов(ский текст) как бы заранее знает об обоих возможных отношениях к этой констатации, возможных продолжениях фразы «все проходит...»: оптимистической («...но жизнь вечна») и пессимистической («...и смысла нет»), но остается выше их обоих, не разрешает продолжения<sup>135</sup>. То, что для него действительно «равноложны» оба отношения, доказывает апофатический финал рассказа «Огни» (1888), с противопоставлением двух полярных оценок и сомнением в возможности решить, кто прав, сомнением в обеих позициях: «Ничего не разберешь на этом свете!» (7, 140) — с точки зрения «временного», и «Да, ничего не поймешь на этом свете» (7, 140) — с точки зрения «вечного»<sup>136</sup>. Позиция Чехова (если ее можно называть «позицией») в самых фундаментальных своих основаниях не меняется, а эволюция его искусства заключается лишь в том, что в раннем рассказе он *говорит* о невозможности понять и оценить мир, а в позднем *молчит* об этом, но создает уникальный текст-констатацию, о котором нельзя

<sup>134</sup> И еще шире — ответить на вопрос о так называемой «текстуальности истории», на которой настаивает Новый историзм.

<sup>135</sup> Все интерпретации ключевых фраз чеховских текстов — именно попытки исследователей продолжить и дополнить эти фразы. П. Н. Долженков приводит целый ряд истолкований слов «Никто не знает настоящей правды» из финала «Дуэли» (см.: Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М., 1998. С. 71). Ничуть не искажая мыслей интерпретаторов, эти суждения можно переписать следующим образом: «никто не знает (всея) настоящей правды» (Ю. В. Бондарев); «никто (из отдельных людей) не знает настоящей правды, (но ее знает общество)» (М. П. Громов); «никто не знает (еще не познанной) настоящей правды» (И. Н. Сухих). Интерпретацию самого П. Н. Долженкова (Чехов — агностик) можно свести к «никто (никогда) не знает (никакой) настоящей правды». На наш взгляд, главное качество, главный парадокс чеховского текста — в том, что он сопротивляется дополнению.

<sup>136</sup> Ср.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 36—37.

вынести обоснованного суждения. В самом этом тексте заложен механизм, сопротивляющийся схватыванию смысла.

Чеховский рассказ, вероятно, можно читать только как парадоксальную притчу без морали о разных ступенях непонимания в мире: неразвитый подросток, не понимающий жизни вокруг себя<sup>137</sup>, но слепо верящий; ученый и первосвященник, потерявший связь с людьми, не понимающий, почему прошлое кажется лучше, чем оно было; умирающий, который не понимает уже ничего, но которому кажется, что он свободен и можно «идти, куда угодно» (200), когда идти уже некуда. В этом мире возможны проблески счастья или контакта, но в нем нет места устойчивому смыслу и безусловной оценке. Он дезорганизован, парадоксален до самой глубины, и потому интерпретации — процессы перевода и упорядочивания, — как оптимистические, так даже и самые скептические, здесь не работают<sup>138</sup>. Перед нами чистая дескрипция, о которой мы пи-

---

<sup>137</sup> Эта «случайная деталь» выпала почти из всех интерпретаций. Истолкование «Павел есть юродивый» (*Тюпа В. И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. С. 46, со ссылкой на: *Флоренский П.* Имена. М.; Харьков, 2000. С. 175) несостоятельно, потому что цитируемая фраза — плод личной медитации о Павла Флоренского, который никак не скрывал субъективности и интуитивности своего подхода, и работу которого, написанную в 1920-х гг., Чехов читать не мог. Ср. также продолжение ассоциаций Флоренского: «В Павле юродство наступательно и раскрывается как деятельность вопреки миру и против мира» (Там же.). Какое отношение это имеет к чеховскому герою?

<sup>138</sup> Здесь, разумеется, возникает вопрос о нашей собственной интерпретации, организованной оппозицией 'успешная / безуспешная' коммуникация. По всей видимости, идеальная модель коммуникации в чеховском мире не только недостижима, но и немыслима, Чехов ставит под вопрос само понятие «нормы» в области общения, и в этом смысле наш подход весьма уязвим. Мы видим для себя только два оправдания. Во-первых, в силу того, что коммуникативная проблематика центральна для Чехова, указанная оппозиция занимает высшее место и подчиняет себе все остальные. Следовательно, занять «метапозицию», показать недостаточность любого противопоставления возможно только исходя из коммуникативных моделей. А во-вторых, оппозиция успешной и безуспешной коммуникации подверглась в ходе нашего анализа своеобразной автодеконструкции. Если невозможно себе представить явление за пределами оппозиции 'культура / природа', то, как показывает наш анализ «Архиерея», существуют явления, которые выходят за пределы строгих противопоставлений в рамках коммуникативных моделей. Есть внутренняя неполнота в понятиях «успеха» и «провала» коммуникации, и эту неполноту демонстрирует чеховский текст.

сали в самом начале: то, что можно пережить, испытать, но не понять и оценить.

Однако можно задать вопрос: если нельзя оценить то, что происходит «внутри» текста, в его «мире», то ведь можно как-то отнестись к самому существованию такого текста? Что дает он людям? По всей видимости, здесь возможны два равнозначных ответа. Первый: если подобный текст сопротивляется интерпретации, то, значит, он подрывает ее тоталитарный потенциал, диктатуру смысла, волю к истине, знанию и власти, которую после Фуко принято приписывать научному дискурсу. Тогда этот текст должен восприниматься как освобождающий. Второй ответ: если такой текст демонстрирует нередацируемую хаотичность мира, то он должен внушать читателю ту крайнюю степень отчаяния, которую увидел у Чехова Лев Шестов<sup>139</sup>. Тогда это текст, убивающий надежды. В первом случае ответ базируется на текстоцентрических, во втором — на миметических предпосылках. В зависимости от того, к каким из них склонен читатель, он по-разному воспримет чеховский текст. Отсюда загадка прямо противоположного опыта чтения, который переживают разные читатели Чехова, начиная с его первых критиков и до современных интерпретаторов, — с указания на эту загадку мы и начали нашу книгу.

---

<sup>139</sup> См.: Шестов Л. Творчество из ничего // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 566—598.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Попробуем суммировать наши наблюдения и представить препятствия, которые стоят перед чеховскими героями на пути к успешной коммуникации, в виде единой парадигмы и связного текста. Разумеется, здесь нужна оговорка о том, что, «суммируя», мы не эксплицируем коммуникативную структуру отдельного рассказа или пьесы, а указываем на некий инвариант, который воплощается в отдельных произведениях в гораздо менее радикальных вариантах, почему чеховский мир и сохраняет «эффект реальности». Тем не менее, все перечисленные ниже факторы хотя бы в малой степени задействованы в любом коммуникативном акте, который изображает Чехов.

Мы видели, что особенностью ранних чеховских юморесок и сценок оказывается то, что они порождаются смешением противоположных по своим коммуникативным целям речевых жанров или трансформацией определенного жанра в противоположный. Чехов-юморист подчеркивает то, что его герои способны изъясняться только готовыми формами речи и, не замечая противоречий, моментально переходят к совершенно иным, но тоже готовым, формам. Похожей склонностью к готовым (главным образом риторическим) формам отличаются и речи героев в его позднем творчестве, хотя жанровые трансформации здесь оказываются непрерывными и постепенными. И в том, и другом случае в разной степени акцентируется пустота субъекта и проявляется расчет на то, что читатель заметит противоречия в словах героев. Жанровые трансформации, смешение и смещение речевых жанров, представляют собой порождающий механизм чеховского текста. Чехов экспериментирует с основой основ коммуникации — ее жанровой упорядоченностью.

Чеховские тексты ставят под вопрос абсолютную ценность информативного дискурса. Даже при передаче полезных сведений информация часто оказывается неуместной, а ее носитель — проповедник или сциентист — отличается этической и / или эстетической глухотой. Наука или вера в факты легко превращаются в идеологию, в авторитарный дискурс, исключающий слово другого. У Чехова нет уверенности в доступности непротиворечивого, полного, гармонически воплотившего все стороны человеческого опыта, знания. Этот скепсис обусловлен не только индивидуальными характеристиками героев, но и самой природой знака, какой она предстает у Чехова. Любые знаки — и вербальные, и иконические — опустошаются, теряют свое значение, причем причиной этого становится не чья-то злая воля, а сама повторяемость, воспроизводимость знака. Естественный и неизбежный процесс «старения» знака, который люди обычно не замечают, акцентируется и даже гиперболизируется Чеховым — хотя и не настолько, чтобы он стал гротескным преувеличением.

От комических квипрокво юморесок тянутся нити к познавательным заблуждениям героев поздних рассказов и пьес. Достоверность информации, получаемой в этом мире, всегда может быть подвергнута сомнению. Чеховский человек окружен знаками, которые в любой момент могут быть неправильно истолкованы. К ним относятся омонимия показаний органов чувств, ошибки вследствие сильных эмоций, неверные оценки мира человеком, воспринимающим окружающее через призму идеологии. Но опасность заблуждения существует и вне всякой идеологии — чеховским героям свойственно интерпретировать мир (в том числе слова и реакции другого) в соответствии со своими желаниями. При этом желания героев никогда не совпадают и часто противонаправлены, и уже одно это представляет собой серьезное препятствие на пути к взаимопониманию. С другой стороны, желаниям героев, их ожиданиям и представлению о должном часто соответствует ложный референт — референциальная иллюзия, гносеологическое заблуждение, нечто несуществующее, но оставляющее след в реальности. Инвариант, намеченный в ранней прозе в комическом ключе, — человек принимает одно за другое, сходное, и эта иллюзия имеет реальные последствия — становится смыслообразующим в огромном большинстве поздних чеховских рассказов и пьес, углубляясь до темы жизни, разрушенной познавательным заблуждением. Слово и поведение другого у Чехова — это знак, отмеченный омонимией. Поэтому провалы коммуникации оказываются не просто потенциально возможны, но и, по большому счету, неизбежны.

Коммуникативные неудачи обусловлены и теми абберациями восприятия, при которых человек путает Истину, Добро и Красоту, принимает одну из этих категорий за другую или, стремясь к тотальности, видит гармонию там, где ее нет. Желание, знаковость, текстуальность доминирует над реальностью и подменяет социофизические реалии. Сознание чеховского героя безопорно, он всегда готов принять одно за другое — желаемое за действительное, нестрашное за страшное, красивое за разумное или морально безупречное и т. д., — отсюда постоянные полярные переоценки мира и отсутствие взаимопонимания.

Чеховский способ повествования с устранением прямой авторской оценки и доминированием оценок героев только подчеркивает эти заблуждения. При такой подаче материала читателю трудно, а часто и невозможно увидеть предмет или человека «таким, как он есть» — отсюда сложность понимания Чехова. Доступ к референту возможен только через слово героя, а слово героя — это «освещение предмета», за которым может быть не виден сам предмет, оно обусловлено желанием и идеологией субъекта. Но и сама идеология — только прикрытие психологического недостатка, который чувствует герой. Воплотившись в идею, недостаток становится силой, которая влияет на других людей и пытается их подчинить. «Диалог глухих», в том числе идеологический спор, — это прежде всего диалог глухих желаний: человек стремится говорить о себе и своей травме, и потому не слышит другого. Поэтому обмен мнениями в этом мире никогда не приводит к истине. Чеховский герой органически неспособен к логичному спору, и перед читателем предстает целая энциклопедия отступлений, преувеличений, софизмов и уловок. Такая поэтика спора для Чехова — только часть постоянной коммуникативной стратегии смещения / смещения жанров: происходит «иронический» сдвиг от одного речевого жанра к другому, частично противоположному. Герой не в состоянии сохранить единства интенции своей речи: спор подчинен целям самовыражения или выяснения личных отношений, он не достигает желаемого результата, но может привести к непредвиденным деструктивным последствиям. Содержание спора — взаимная передача и корректировка информации — подменяется самыми разными явлениями, в соответствии с общим законом омонимии знака и подмены референта.

Главная черта споров — их риторичность. Для человека, ощущающего пробел, пустоту своей личности, говорить чужими словами по некоей заданной схеме легко, приятно и даже необходимо, потому что такая речь создает иллюзию полноты, нормализует

его существование. Но высказывание, пытающееся убедить, а не доказать, обычно столь же неуместно, как информация, и столь же непредсказуемо, как спор. Риторика часто выражает прямо противоположное тому, что человек чувствует, здесь тоже работают иронические трансформации речевых жанров. Ораторское искусство у Чехова склонно к крайностям: «физиологической потребности» говорения или лживой, вынужденной риторике. Риторика безусловно отвергается Чеховым и в комических, и в драматических текстах, но риторичность — свойство любого высказывания, даже речи человека, искренне выражающего свои эмоции, как это происходит в рассказе «Враги». Противоположностью риторического высказывания у Чехова является не некое «чистое», свободное от риторики слово, но те факты в самой жизни, которые невозможно понять двояко или «понять» вообще, — нечто, не выразимое словом, как человеческое горе.

Попытка донести до другого «истину», в которой уверен герой, то есть попытка проповеди, всегда заканчивается провалом. Среди чеховских героев нет практически никого, кто имел бы моральное и интеллектуальное право на безусловно авторитетное слово. Даже в тех редких случаях, когда слово и дело героя не расходятся, проповедуемая им доктрина оказывается лишена твердых оснований, противоречива и морально уязвима.

Как и у всех писателей реалистической эпохи, социальная проблематика у Чехова выдвинута на первый план. Но если взглянуть на нее как на форму коммуникации, то социальные отношения предстанут сходными с «диалогами глухих». Мир тотальной зависимости одного человека от другого, который изображает Чехов, заставляет большинство его героев выступать в роли просителей. Но в этом мире действует парадоксальный закон неисполненной просьбы: желания одного человека всегда противоправлены желаниям другого, и потому просьба получает прямой отказ, ее исполнение откладывается, она сталкивается со встречной просьбой или оказывается в принципе неисполнимой. Изображая социальные отношения как неудачную коммуникацию, Чехов смешивает сферы подчинения и власти, индивидуального и социального, личного и неличного, показывает нестабильность границ между ними. Высказывания о должном оказываются обусловлены личными чувствами, традиционные социальные роли меняются местами, властные отношения театрализируются или оказываются подменены симуляцией и манипуляцией. Доминирование и подчинение рассматриваются как привычка, следствие психологической инерции.



Мышление героев иерархично, и потому власть воспринимается ими как нечто безусловное. Но в сюжете и в описаниях повествователя власть предстает как состарившаяся и бессильная, неспособная выполнять свои функции, что соответствует общей доминанте «старения знака». Чехов последовательно проводит принцип «антропологизации» властных отношений, рисуя власть имущего не как социальный знак, а как физического человека. Речи героев демонстрируют разрыв между восприятием другого как субъекта физической деятельности, «телесного» человека как равного — и иерархической оценкой любого ролевого поведения. Чехов постоянно фиксирует разрыв социального и антропологического. В этом проявляется чеховский принцип равенства, отличный от художественной философии Толстого и Достоевского: Чехов видит людей как равных, но это не означает того, что он верит в возможность единения. Равенство выступает как данность, а не как идеал, который должен быть достигнут. Но люди, находящиеся в плену познавательных заблуждений, этой данности не видят.

Одним из проявлений этой чеховской позиции становится тема «социальный человек в приватной ситуации», характерная как для анекдотических сценок, так и для позднего творчества. Знаковые системы, с помощью которых герои ориентируются в мире, оказываются всегда недостаточны для описания реальности. А с другой стороны, в распоряжении каждого героя находится множество систем ориентации, человек предстает как кластер конфликтующих социальных ролей. Чеховский герой, как правило, отнюдь не «выше» своего социального определения, готового места в иерархической социальной системе, но он входит одновременно в несколько готовых систем, занимает одновременно несколько готовых мест, и это обстоятельство лишает его внутренней цельности. На уровне коммуникации это проявляется в том, что размывается единство говорящего субъекта: люди используют разные вербальные стратегии в зависимости от принимаемой ими в данную минуту социальной роли (что объясняет и чрезвычайную легкость трансформаций речевых жанров друг в друга). Наиболее ярко внутренний конфликт проявляется в парадоксальной ситуации одновременного доминирования и подчинения. Такая ситуация указывает на имманентную противоречивость самих понятий власти и иерархии (и потому не работают все бинарные противопоставления, связанные с этими понятиями: официальное / неофициальное, консервативное / либеральное и т. д.). Сама «социальность» парадоксальна у Чехова: человек общественный обречен на конфликт с другими

и самим собой, и говорить о понимании другого в этих условиях едва ли возможно.

Но и речь о себе не достигает успеха. Свободное выражение эмоций (прежде всего негативных, в форме жалобы) затрудняется не только языковыми причинами — неспособностью героя высказать то, что у него на душе, — но и тем, что размыты грани между субъективными и объективными, важными и неважными причинами эмоционального состояния, между тем, что «кажется» непреодолимым, и тем, что «есть». Дилемма, поставленная чеховскими современниками: всепрощающая жалость Чехова к своим героям или крайняя жестокость, — не может быть решена, чеховские обобщения лежат в другой плоскости. Доминантой отношения Чехова к герою следует считать понимание ограниченности возможностей человека как носителя языка и субъекта познания, как «человека означивающего». Неспособность объяснить мир приводит героя к мифотворчеству, и тогда в его слове или в слове повествователя, передающего точку зрения героя, появляется некая безличная и всеподавляющая «сила». Однако Чехов едва ли верит в фатум — он оставляет читателю пространство для рационального объяснения и несчастий персонажа, и его склонности к мифологизации. Столь же парадоксальной оказывается адресация эмоционального монолога: слово жалобы направляется не по адресу, к человеку, поглощенному своими страстями и идеями, оно ритуализуется и замыкается на самом себе. В этом виден скепсис по отношению к самой возможности существования адекватного адресата, равно как и к возможности выйти за пределы языковых и речевых конвенций к «чистому» самовыражению.

Исповедальное слово, которому традиция приписывает качества полнейшей искренности, открытости и непосредственности, у Чехова лишается этих качеств. Самоосуждение человека здесь неотделимо от осуждения других, покаяние сопровождается обвинением, причем оценки в обоих случаях предстают как познавательные заблуждения. Исповедь рассматривается как обряд, который порождает чувство ложной вины и способствует его распространению на весь мир. Поэтому исповедь оказывается — вопреки общепринятому мнению — не дискурсом свободы, а его противоположностью. Откровенное слово о самом себе в быту обычно отличается предельно неадекватной адресацией, и потому исчезает взаимная эмоциональная вовлеченность собеседников. Она случайна и в рамках отдельного текста, и по сравнению с традицией изображения исповеди героя в русской литературе, она авторитарно-монологична и противоречива. Облегчение герою прино-

сит не столько покаяние, сколько самооправдание. Чеховский текст ставит под сомнение те смыслы, которые выражаются понятиями «искренность», «спонтанность», «последнее слово о себе». Субъективно искреннее слово героя дополняется авторским указанием на его неполноту. Присущие человеку референциальные иллюзии, тяга к оправданию себя и обвинению другого обесценивают искренность даже «последнего» исповедального слова.

Не менее парадоксальны ситуации фатического общения, прямо противоположные исповедальным. Чехов гиперболизирует свойство бытового диалога — постоянное перетекание фатического и информативного дискурсов друг в друга. Внешне безупречно целенаправленная речь часто имеет у Чехова фатическую подоплеку, причем «общение для общения» подчиняет себе информативную речь и лишает ее смысла. Любой серьезный разговор всегда может соскользнуть в сторону фатики. «Разговор ни о чем» не регулирует эмоции и не поддерживает отношения, а наоборот — выводит человека из себя. Фатическая речь, лишённая, по идее, страсти и направленности, у Чехова часто таковой не является, она становится непредсказуемой и может иметь серьезные последствия.

Жизнь человека у Чехова ритуализована, и отношение к ритуалу оказывается парадоксальным: герои воспринимают ритуал как мучение, но не мыслят свою жизнь вне ритуала. Бытовые ритуалы фатического характера, призванные поддерживать контакт между людьми, только отчуждают их друг от друга и от самих себя. Альтернатива, часто стоящая перед героями, — это либо участвовать в таком общении и лгать, либо отказаться от контакта с людьми. Но и сама возможность элементарного контакта в этом мире далеко не гарантирована.

Сосредоточенность Чехова на коммуникативной проблематике проявляется и в том, что чеховский диалог часто в гораздо большей степени приближен к реальности бытового диалога, чем это было ранее в реалистической литературе. Диалог здесь не создает иллюзию завершенности и отдельности каждой реплики, отмеченной беззвучным *dxix*. Поэтому общение оказывается нестабильным, оно может быть прервано в любую секунду, ему препятствуют косноязычие героев, лишние жесты, слова-паразиты, повторы, остановки в речи и мн. др. Многие «случайностные» детали в чеховских текстах могут быть объяснены как препятствия для коммуникации или как «коммуникативные раздражители», что говорит о самостоятельности коммуникативной темы у Чехова. Общение происходит на фоне привычного для героев «шума жизни», кото-

рый умеет слышать только автор. Обычно этот шумовой фон предстает назойливым, тоскливым, оскорбительным или неприятным для человека. В то же время «шумовые» детали, затрудняющие контакт, самодостаточны: они могут работать на сюжетные мотивы, но их нельзя соотнести напрямую с авторской идеологией, как это всегда было в дочеховской литературе. В редкие моменты шум, особенно «природный», может выступать и как альтернатива безнадежной коммуникации: он может помимо и поверх слов «говорить» повествователю и герою о времени историческом, доисторическом и сверхисторическом. Именно в таких случаях уровень восприятия героя, его чувствительность приближается к авторской. Контакту препятствует не только внешние, но и внутренние факторы: сильная эмоциональная увлеченность героя или полное отсутствие эмоциональной заинтересованности в общении. Постоянную эмоциональную заинтересованность чеховский герой испытывает только к одному собеседнику — самому себе.

Но несмотря на все препятствия, коммуникация у Чехова все-таки часто осуществляется: полный провал коммуникации сделал бы текст нечитаемым или лишил бы его правдоподобия. О Чехове можно сказать, что он нашел ту тонкую грань, на которой у читателя уже нет чувства, что перед ним литературная условность, но еще нет чувства, что это — формальный эксперимент. Степень условности при изображении коммуникации у Чехова — гораздо меньшая, чем в предшествующей и последующей литературе, а препятствия для общения — гораздо более серьезные и глубокие.

На фоне всех перечисленных трудностей, стоящих перед успешной коммуникацией, тем большую ценность и интерес представляют редчайшие у Чехова случаи «чуда взаимопонимания» между людьми. Однако при пристальном чтении этих редких «гармонических» текстов или эпизодов все оказывается не так просто. Контакт возникает за пределами языка, как подача «сигнала существования» — «Я есмь». Он вызывает эмоциональный отклик, но не становится успешным в качестве вербального сообщения, принятого адресатом. Контакт лишен полноты и непосредственности, в чеховском мире он осуществим только как некий эмоциональный проблеск у людей, которых объединяет горе и несчастье. В поздних, наиболее глубоких текстах сама оппозиция контакт / отчуждение неприменима к взаимоотношениям героев: текст Чехова не принимает на веру тех позитивных коннотаций, которыми наделено слово «контакт» в языке, и фактически разрушает его строгое противопоставление «отчуждению». Из этого следует если не решение, то, по крайней мере, объяснение «чеховской загадки» —

разногласицы прямо противоположных интерпретаций чеховских текстов. В произведениях Чехова, особенно поздних, заложена некая сопротивляемость интерпретации как процессу перевода и упорядочивания, они амбивалентны и парадоксальны в каждом атоме своей коммуникативной структуры, и потому не допускают безусловных оценок происходящего.

Последний вывод базируется не только на анализе рассказа «Архиерей». На протяжении всей книги мы отмечали те особенности чеховской коммуникации, которые способствуют неоднозначности прочтения его текстов: это отсутствие мотивировок при трансформации речевых жанров; отрицание самого существования противоположности при такой трансформации; множественность трудноуловимых коннотаций «опустошенного» знака, которые обеспечивают разнообразие расходящихся интерпретаций; возможность прямо противоположной оценки познавательных заблуждений героев; отрицание бинарной логики; постоянное расхождение познания, этики и эстетики, которое позволяет читателю акцентировать только одну из этих сторон, и мн. др.

По всей видимости, мы не решили «чеховской загадки», но постарались показать всю ее глубину и парадоксальность. Представленная в этой книге концепция чеховского творчества, к сожалению, не может быть свернута к одному яркому и запоминающемуся определению, как «случайностная» концепция А. П. Чудакова, «гносеологическая» концепция В. Б. Катаева или «антииерархическая» концепция И. Н. Сухих. Наши выводы, скорее, можно представить как ряд взаимосвязанных констант, охватывающих все факторы коммуникации, природу знака и главные интерсубъективные категории в изображенном Чеховым мире. Мы не будем в качестве заключительного аккорда давать некое единое определение доминанты чеховской поэтики. Если понятие *проблем* коммуникации у Чехова по прочтении этой книги кажется читателю глубже, чем он думал раньше, то мы считаем свою задачу выполненной.

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

- 3000 иностранных слов, вошедших  
в употребление русского языка  
66
- Агафья 241, 314, 315  
Актерская гибель 309  
Альбом 102, 158, 159, 160  
Анна на шее 87, 99, 100, 104, 171,  
194, 238, 255  
Ариадна 6, 16, 115, 126, 139, 141,  
173, 199, 205, 253, 270, 274, 277—  
291, 299, 309, 319  
Архиерей 6, 7, 13, 15, 54, 96, 148,  
197, 199, 200, 221, 312, 313, 319,  
323, 328, 334, 335, 337, 338—359,  
368  
Ах, зубы! 258
- Бабы 171, 177  
Бабье царство 15, 16, 141, 142, 173,  
177, 197, 198, 218, 237, 241, 313,  
319  
Баран и барышня 75, 76, 332  
Беглец 197, 255  
Беда (1886) 197  
Беда (1887) 239  
Без заглавия 79, 158, 163, 177  
Беззащитное существо 204, 206—  
208, 247, 248, 332  
(Безотцовщина) 11, 55, 98, 176, 201,  
202, 203, 296, 297, 302, 311, 312  
Белолобый 15, 97, 228  
Беспокойный гость 241
- Библиография 66  
Благодарный 71  
Брак по расчету 225, 299  
Брак через 10—15 лет 91  
Братец 71  
Брожение умов 115, 301
- В. А. Бандаков (некролог) 174, 175  
В бане 76, 114  
В гостиной 111, 217  
В ландо 129, 302  
В Москве 250, 251  
В Москве на Трубной площади 79,  
240  
В номерах 249  
В овраге 97, 148, 149, 173, 209, 218,  
228, 238, 242, 260, 265, 313, 314,  
317, 321  
В пансионе 87, 233  
В Париж! 128  
В потемках 225  
В приюте для неизлечимо больных  
и престарелых 198, 214  
В родном углу 15—17, 106, 121, 142,  
205, 214, 228, 233, 237, 251, 255,  
314, 318  
В рождественскую ночь 113  
В ссылке 16, 17, 168, 171, 193, 260, 298  
В суде 158, 164, 220  
В усадьбе 177, 297, 298  
В циркульне 71, 231  
Ванька (1884) 259, 262  
Ванька (1886) 15, 171, 252

- Вверх по лестнице 235, 236  
 Ведьма 255, 256  
 Верочка 127, 218, 253, 257, 318  
 Весь в дедушку 130, 218  
 Винт 102, 240  
 Вишневый сад 11, 13, 16, 103, 118,  
 119, 122, 159, 160, 176, 195, 198,  
 199, 208, 217, 218, 238, 244, 250,  
 253, 260, 275, 310, 311, 312, 313  
 Волк 257, 258  
 Володя 253  
 Володя большой и Володя малень-  
 кий 15, 171, 200, 342  
 Вопросы и ответы 66  
 Ворона 239  
 Воры 218  
 Враги 5, 107, 145, 167—173, 203,  
 245, 257, 318, 363  
 Встреча 101, 312
- Герой-барыня 104, 218, 235, 302  
 Горе 175  
 Гость 98, 127, 204, 218  
 Гриша 17, 204  
 Гусев 17, 79, 90, 139, 176, 177, 208,  
 255, 256, 316
- Дама с собачкой 245, 316, 317, 321,  
 355  
 Дамы 204  
 Дачное удовольствие 110  
 Два письма 66, 71  
 Два романа 67, 227  
 Двадцать шесть 237  
 Двое в одном 71—73, 231, 234, 235,  
 236  
 Дело Рыкова и комп. 158, 239  
 Депутат 162  
 Дипломат 69  
 Длинный язык 269  
 Добродетельный кабатчик 76  
 Добрый немец 114, 115  
 Доктор 173, 197, 208  
 Дом с мезонином 15, 16, 17, 56, 87,  
 126, 128, 136—139, 178, 237, 300,  
 312, 319  
 Дома 161, 245
- Дополнительные вопросы к лич-  
 ным картам статистической пе-  
 реписи 66  
 Дорогие уроки 98  
 Дочь Альбиона 13, 17, 231, 253  
 Дочь коммерции советника 114  
 Драма 318, 319  
 Драма на охоте 90, 208, 241, 299  
 Дура или капитан в отставке 114  
 Дурак (рассказ холостяка) 213  
 Душечка 16, 91, 230, 241, 313, 332  
 Дуэль 5, 16, 17, 88, 89, 102, 107, 108,  
 115, 117, 130, 139, 142, 158, 178—  
 186, 196, 199, 203, 205, 206, 254,  
 279, 309—313, 315, 316, 317, 320,  
 357  
 Дядя Ваня 13, 68, 115, 117, 118, 158,  
 162, 179, 197, 203, 218, 238, 246,  
 247, 251, 310, 311, 314
- Егеря 208, 253, 260  
 Единственное средство 71
- Жалобная книга 74, 245, 252, 332  
 Жена 89, 105, 196, 199, 279, 317  
 Жених 71  
 Женское счастье 237  
 Жизнь в вопросах и восклицаниях  
 74  
 Житейская мелочь 195, 299  
 Житейские невзгоды 313
- Заблудшие 228  
 Завещание старого, 1883 года 66  
 Загадочная натура 69, 250, 278  
 Задача 134, 158, 161  
 Задачи сумасшедшего математика  
 66  
 Закуска 302  
 Записка 67  
 Зиночка 302  
 Злой мальчик 302  
 Злоумышленник 13, 69, 74, 75, 90,  
 216, 231  
 Знакомый мужчина 195, 227
- И то, и се 66

- Иванов 7, 16, 158, 196, 198, 200—  
203, 205, 207, 208, 218, 246, 260,  
275, 304, 310, 311
- Из дневника одной девицы 111
- Из огня да в полымя 69, 231, 235,  
239
- Из Сибири 102
- Именины 80, 130, 217, 231, 285, 304,  
305
- Интеллигентное бревно 69, 90, 228,  
231, 239
- Ионыч 14, 15, 16, 78, 99, 103, 115,  
119, 122, 197, 216, 251, 303, 314,  
344
- История одного торгового пред-  
приятия 206
- Казак 199, 260
- Календарь «Будильника» на 1882 г.  
66, 67
- Калхас 261, 262
- Каникулярные работы институтки  
Наденьки N 98
- Канитель 17
- Капитанский мундир 227, 235, 248,  
249, 250
- Каштанка 226, 239
- Клевета 114
- Княгиня 16, 177, 198, 245, 318
- Комик 73, 111
- Комические рекламы и объявления  
66
- Контора объявлений Антоши Ч. 66,  
67
- Контрабас и флейта 126, 129, 225
- Контракт 1884 года с человечеством  
66
- Корреспондент 66, 158
- Кошмар 101, 116, 176, 194, 199, 218,  
246
- Критик 130
- Крыжовник 314
- Кухарка женится 17
- Лебединая песня (Калхас) 248, 262,  
264
- Лев и солнце 104
- Летающие острова 66
- Леший 203, 218
- Лошадиная фамилия 15, 253
- Любовь 115, 303
- Маска 235
- Медведь 248, 301
- Мелюзга 161, 162, 234, 253
- Мечь 195, 318
- Много бумаги 211
- Мои чины и титулы 66
- Мой разговор с почтмейстером 211
- Мой Домострой 211
- Мороз 218, 247, 299
- Моя жизнь 5, 14—17, 56, 87, 88, 128,  
133, 143—154, 176, 193, 219, 236,  
309, 319
- Моя «она» 253
- Муж 171, 190
- Мужики 15, 16, 17, 90, 96, 102, 105,  
208, 250, 254, 312, 314, 327
- 〈Н. М. Пржевальский〉 186
- На большой дороге 208
- На волчьей садке 79
- На гвозде 235
- На кладбище 103
- На мельнице 198, 298
- На подводе 17, 87, 102, 238, 316
- На пути 88, 89, 102, 106, 140, 254,  
270, 277, 299
- На реке 79
- На святках 6, 13, 35, 79, 91, 217, 218,  
321—335, 346, 348
- На страстной неделе 271—277
- Належащие меры
- Накануне поста 204, 300, 313
- Налим 72, 240
- Нахлебники 96, 208, 219
- Невеста 105, 176, 178, 193, 238, 316
- Невидимые миру слезы 234, 237
- Неосторожность 195
- Неприятность 16, 104, 106, 134, 196,  
197, 217, 218, 253
- Нервы 113, 253
- Несообразные мысли 237
- Несчастье 176, 253, 255



- Ниночка 258  
 Нищий 199, 247  
 Новая дача 13, 15, 16, 17, 177, 312, 314  
 Новейший письменник 66, 198  
 Новинка — см. Винт  
 Новогодние великомученики 302  
 Новогодняя пытка 247, 302
- О** вреде табака 158, 248, 278  
 О драме 204  
 О женщинах 158  
 О женщины, женщины 115, 130, 303  
 О любви 275, 277, 279  
 О том, как я в законный брак вступил 113  
 Общее образование 158  
 Обыватели 218  
 Огни 103, 125, 126, 139, 141, 152, 171, 177, 178, 255, 257, 261, 298, 355, 357  
 Один из многих 203, 248  
 Он понял! 73, 101, 240, 253  
 Оратор 158, 160, 161, 332  
 Орден 104, 302, 303  
 Осенью 208  
 Остров Сахалин 86, 104, 213, 234, 239, 240, 314  
 От нечего делать 225  
 Отец 209, 219  
 Отставной раб 250
- Палата № 6** 14, 15, 16, 56, 89, 96, 98, 104, 116, 117, 121, 122, 126, 132, 133, 138, 139, 141, 142, 145, 148, 151, 160, 168, 171, 177, 180, 193, 196, 197, 217, 218, 238, 242, 247, 251, 258, 260, 303, 312, 319  
 Панихида 226  
 Пари 135, 136, 163, 205, 301, 326  
 Пассажир первого класса 278  
 Патриот своего отечества 70, 160, 245  
 Певичие 234, 272  
 Первый любовник 217, 225  
 Перекати-поле 271, 278, 299  
 Перепутанные объявления 67
- Пересолил 69, 72, 253  
 Петров день 253  
 Печенег 16, 101, 127, 140, 141, 176, 218, 278, 281, 282, 312, 319  
 Писатель 158  
 Письмо 16, 158, 178, 179, 194, 218, 219  
 Письмо к репортеру 235  
 Письмо к ученому соседу 66, 218, 331  
 По делам службы 15, 90, 121, 183, 238, 278, 315, 335  
 Полюнька 315  
 Попрыгунья 15, 17, 89, 90, 115, 116, 170, 197, 204, 230  
 После театра 16, 332  
 Последняя могижанша 237, 258  
 Поцелуй 118, 121, 133, 245  
 Почта 278  
 Предложение 248, 301  
 Припадок 174, 175, 177, 178, 253  
 Произведение искусства 104, 105  
 Пропащее дело 160  
 Протекция 70  
 Психопаты 218, 253, 301  
 Пьяные 197, 216
- Радость 73, 244  
 Раз в год 216, 217  
 Разговор 70, 253  
 Разговор человека с собакой 70  
 Размазня 76  
 Рано! 106, 253  
 Рассказ без конца 121, 166  
 Рассказ, которому трудно подобрать название 71, 162, 248, 249, 332  
 Рассказ неизвестного человека 15, 16, 17, 89, 96, 109, 115, 116, 140, 206, 208, 211, 218, 220, 303, 319  
 Расстройство компенсации 311, 315  
 Ревнитель 71  
 Реклама 66, 158  
 Репетитор 87, 234  
 Репка (перевод с детского) 66  
 Розовый чулок 115, 303  
 Роман адвоката 67, 227  
 Русский уголь 233

- Рыцари без страха и упрека 70  
 Ряженые 71  
 С женой поссорился 111, 112  
 Салон де варьете 79  
 Самообольщение 253  
 Сапоги 217, 247  
 Сапожник и нечистая сила 17, 205  
 Сборник для детей 66  
 Свадьба 158, 215, 299  
 Свадьба с генералом 90, 215, 218  
 Светлая личность (рассказ идеалиста) 113  
 Свирель 275  
 Свистуны 216  
 Святая простота 263  
 Святою ночью 168  
 Сельские эскулапы 196, 197  
 Сильные ощущения 129, 130, 135, 136, 160, 165, 166  
 Симулянты 197  
 Сирена 162, 163, 301  
 Скорая помощь 196  
 Скрипка Ротшильда 15, 16, 17, 197  
 Скука жизни 197, 218, 220  
 Скучная история 79, 80, 87, 89, 90, 91, 96, 98, 105, 141, 158, 163—165, 181, 194, 196, 200, 218, 221, 237, 254, 255, 277, 285, 303, 304, 319  
 Следователь 278, 299  
 Слова, слова и слова 176  
 Случаи *mania grandiosa* 72, 73, 211, 214  
 Случай из практики 7, 17, 91, 105, 234, 237, 239, 241, 255, 278, 314, 317, 346  
 Случай из судебной практики 158, 162, 163  
 Случай с классиком 87, 204  
 Смерть чиновника 69, 72, 213, 225  
 Совет 69  
 Сонная одурь 319  
 Соседи 16, 139, 218, 288  
 Спать хочется 17, 171, 197, 252, 255  
 Средство от запоя 235  
 Статистика 66  
 Стена 232  
 Степь 15, 17, 96, 97, 103, 107, 109, 142, 162, 177, 193, 220, 226, 247, 255, 257, 258, 272, 300, 312, 315, 318, 338, 355  
 Стража под стражей 211, 228, 237, 248  
 Страх 15, 16, 17, 120, 166, 253, 270, 275, 278, 282, 283, 319  
 Страхи 17, 166, 253  
 Студент 13, 17, 121, 125, 183, 276, 314, 321, 335, 355  
 Супруга 115, 205  
 Сушная правда 73  
 Счастливчик 121, 178  
 Счастье 355  
 Тайны ста сорока четырех катастроф или Русский Рокамболь 66  
 Тайный советник 176, 194, 218, 237, 312  
 Тапер 111  
 Темнота 206  
 Теща-адвокат 115, 303  
 Тина 254  
 Тиф 17, 120, 121, 253, 312, 347, 348  
 Толстый и тонкий 69, 71, 213, 231, 232, 235, 236  
 Торжество победителя 216, 235  
 Тоска 16, 261—265  
 Тост женщин 158  
 Тост прозаиков 158  
 Трагик 217  
 Три года 15, 16, 17, 80, 89, 91—93, 115, 128, 132, 133, 158, 177, 194—196, 205, 207, 208, 217, 218, 228, 237, 241, 245, 247, 260, 261, 280, 313, 317  
 Три сестры 13, 15—17, 87, 98, 102, 115, 119, 131, 132, 149, 158, 196, 197, 206, 218, 219, 233, 238, 247, 251, 254, 260, 264, 265, 278, 310—313, 317  
 Трифон 214, 215, 217  
 Тссс!.. 250  
 Ты и вы 69, 90, 91, 221  
 Тысяча одна страсть или Страшная

- ночь 66  
Тяжелые люди 198, 219, 318
- У Зелениных 315  
У знакомых 15, 98, 195, 205, 207, 208, 282, 319  
У предводительши 111  
У телефона 313  
Убийство 16, 140, 208, 242, 274, 312, 313, 314, 315  
Умный дворник 16, 71, 176  
Унтер Пришибеев 69, 90, 176, 211—213, 217, 218, 236, 331  
Упразднили! 227, 239  
Устрицы 205, 252  
Учитель 87, 158, 160, 161  
Учитель словесности 15—17, 74, 87, 91, 115, 121, 126—128, 254, 267
- Филантроп 68
- Хамелеон 17, 232, 235, 248  
Хирургия 71, 229, 230, 248  
Хористка 194, 207, 227, 273, 274  
Хорошая новость 157, 158, 164  
Хорошие люди 90, 115, 231  
Хороший конец 231
- Художество 235
- Циник 254, 257
- Чайка 17, 87, 119, 130, 142, 196, 198, 206, 218, 300, 310, 311  
Человек в футляре 87, 90, 130, 148, 212, 213, 239, 319  
Черный монах 16, 17, 115, 118, 119, 128, 129, 141—143, 208, 319  
Чтение 213  
Чужая беда 90, 260
- Шампанское 247, 313  
Шведская спичка 66, 111—113  
Шило в мешке 216  
Шуточка 137
- Экзамен 66
- Юбилей 158, 161, 204, 208, 248, 332  
Юристка 71
- Ярмарка 66

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамов Н. 293  
Аверинцев С. С. 156, 157, 158  
Авилова Л. А. 244  
Аврорин В. А. 224  
Автономова Н. 349  
Айхенвальд Ю. И. 11  
Александр Баттенберг 102  
Алмазов А. И. 268  
Алпатов В. М. 53  
Альтшуллер И. Н. 271  
Анненский И. Ф. 9  
Антоний Великий 341  
Анув Авва 341  
Аристотель 46, 57, 81, 120, 159, 163  
Арсеньев К. К. 223  
Арутюнова Н. Д. 44, 45, 188, 293,  
297, 301  
Ахматова А. А. 50, 217
- Багдасарян Т. О. 191  
Байрон Дж. Г. 164  
Бах И. С. 89  
Балашова Л. В. 191  
Бандаков В. А. 174, 175  
Бальзак О. де 51  
Балухатый С. Д. 64, 168  
Баткин Л. М. 61  
Бахтин М. М. 5, 21—43, 45, 47, 51—  
53, 55, 58, 60—63, 70, 80—82, 93,  
122, 131, 133, 157, 188, 206, 211,  
222, 227, 244, 265, 267, 270, 280,  
295, 306, 307
- Белый А. 13  
Бердников Г. П. 347  
Берковский Н. Я. 12, 65, 78, 226  
Берло Д. см. Berlo D. К.  
Билибин В. В. 67  
Бицилли П. М. 221, 353  
Блок А. А. 316  
Боборыкин П. Д. 51  
Бодлер Ш. 336  
Бодрийяр Ж. 292  
Бондарев Ю. В. 357  
Борис Годунов 217  
Бочаров С. Г. 240  
Брамс И. 89  
Бродский И. А. 251  
Булгаков М. А. 310  
Бунин И. А. 10  
Буренин В. П. 251  
Бялый Г. А. 10, 12, 65, 78, 241, 347
- Вежбицка А. 190  
Верещагин Е. М. 278  
Веселовский Александр Н. 56  
Виноградов В. В. 23, 41, 64  
Винокур Т. Г. 43, 44, 81, 293, 294,  
299, 300,  
Волконский С. 293  
Волынский А. Л. 116, 117
- Габорио Э. 112  
Гайда Ст. 35, 38,  
Гаршин В. М. 211

- Гаспаров Б. М. 32, 33, 59, 60, 76, 179,  
 Гаспаров М. Л. 28, 42, 155, 156  
 Георгий Победоносец, св. 102  
 Герасимова Н. М. 52  
 Гиляровский В. А. 331  
 Гинзбург Л. Я. 19, 47, 54, 293  
 Гиппиус З. Н. 206  
 Гоголь Н. В. 61, 104, 211, 212, 219, 308, 309  
 Гольцев В. А. 257  
 Гончаров И. А. 19  
 Горький М. 7  
 Грайс П. 18  
 Грачева И. В. 154  
 Григорий Богослов 341  
 Громов М. П. 64, 357  
 Гроссман Л. П. 60  
 Гурвич И. А. 20  
  
 Даль В. И. 267  
 Дарвин Ч. 181  
 Дейк Т. А. ван. 54, 55, 224  
 Дементьев В. В. 24, 25, 31, 38, 44, 50, 293, 294  
 Дерман А. Б. 231, 355  
 Деррида Ж. см. Derrida J.  
 Дённингхаус С. 25  
 Дёринг И. Р. 86, 185  
 Джексон Р. Л. см. Jackson R. L.  
 Дистерло Р. А. 257  
 Доборович А. Б. 224  
 Долгорукий В. А. 219  
 Долженков П. Н. 95, 117, 151, 178, 197, 286, 357  
 Долинин К. А. 26, 32, 188, 222, 295  
 Доманский Ю. В. 345, 353  
 Достоевский Ф. М. 19, 34, 56, 60, 61, 131, 194, 219, 241, 265, 267, 270, 278, 306, 308, 309, 364  
  
 Евдокимова С. см. Evdokimova S.  
 Енджейкевич А. см. Jędrzejkiewicz A.  
  
 Женетт Ж. 24  
 Живолупова Н. В. 153  
 Жижек С. 278  
  
 Жирмунский В. М. 61  
 Жолковский А. К. 14, 78, 217, 336  
  
 Зайцев Б. К. 337  
 Захер-Мазох Л. фон 290  
 Зиглер Д. 224  
 Зингерман Б. И. 229  
 Зоркая Н. М. 168, 311  
 Зощенко М. М. 78, 82  
 Зотеева Т. С. 192  
  
 Ибатуллина Г. М. 269  
 Игнатий (Брянчанинов) 341, 342  
 Иоанн Богослов 275, 276  
 Исаия Авва 341  
 Иссерс О. С. 32, 55, 57  
 Исупов К. Г. 275  
  
 Камю А. 244  
 Кант И. 356  
 Капустин Н. В. 65, 295  
 Карасик В. И. 66, 67, 73, 96, 161, 216  
 Катаев В. Б. 7, 17, 19, 67, 77, 94, 121, 126, 150, 177, 178, 202, 262, 263, 271, 279, 280, 285, 344, 357, 368  
 Китайгородская М. В. 24  
 Кляев Е. В. 293  
 Кожевникова Н. А. 11  
 Кожина М. Н. 30, 85  
 Компаньон А. 24  
 Кошелев В. А. 98  
 Кройчик Л. Е. 223  
 Крылов И. А. 98  
 Кубасов А. В. 63, 65  
 Куприн А. И. 331  
  
 Лапушин Р. Е. 256, 258, 325  
 Лашкеева Л. 148  
 Леви-Стросс К. 336  
 Лейкин Н. А. 51, 64  
 Лентовский М. В. 67  
 Лённквист Б. 8  
 Лермонтов М. Ю. 50, 128  
 Лесков Н. С. 214  
 Линдсей Г. 224  
 Линдхейм Р. см. Lindheim R.  
 Линецкий В. В. 36

- Лич Дж. Н. см. Leech G. N.  
Лотман Л. М. 78  
Лотман Ю. М. 24, 38, 39, 59, 96, 97,  
307  
Ляпунов П. 217
- Магомедова Д. М. 134  
Макаров М. Л. 295, 307  
Малахов В. А. 270  
Малиновский Б. см. Malinowski B.  
Мамин-Сибиряк Д. Н. 64  
Мандельштам О. Э. 316  
Ман П. де 267  
Маркевич Б. М. 50  
Маяковский В. В. 63  
Медведев П. Н. 81  
Медриш Д. Н. 65  
Мейрхольд В. Э. 13  
Мелетинский Е. М. 65, 205, 223  
Меллер П. У. 280  
Меньшиков М. О. 290  
Мережковский Д. С. 108, 257  
Мечников И. И. 181  
Мильдон В. И. 10  
Минский М. 37, 38  
Михайлов А. В. 156  
Михайловский Н. К. 9, 11, 257, 351  
Мрожек Ст. 251  
Мурина М. А. 9
- Набоков В. В. 36, 251  
Наполеон 50  
Неведомский М. П. 117, 165  
Немирович-Данченко Вас. И. 64  
Некрасов Н. А. 98, 215  
Нива Ж. 10, 12  
Никитин М. П. 117  
Николай II 220  
Нильсон Н. О. см. Nilsson N. A.  
Ницше Ф. 271
- Овсяннико-Куликовский Д. Н. 119  
Окуджава Б. Ш. 50  
Орвелл Дж. 185, 186  
Орлова Н. В. 46, 267, 269  
Остин Дж. Л. 18, 23, 25  
Островский А. Н. 63, 64, 219
- Панич А. О. 8  
Паперный З. С. 13, 14, 223, 295  
Паскаль Б. 157  
Первухина Н. см. Pervukhina N.  
Петр I 275  
Переверзев В. Ф. 10  
Перов В. Г. 89  
Петрушевская Л. С. 307  
Пимен Авва 342  
Писемский А. Ф. 64, 214  
Питчер Х. см. Pitcher H.  
Платон 287  
Плевако Ф. Н. 164  
Плотникова С. Н. 50  
Поварнин С. И. 123, 131  
Потапенко И. Н. 64  
Пржевальский Н. М. 186  
Пришвин М. М. 275  
Пропп В. Я. 56  
Пушкин А. С. 7, 56, 58, 60, 61, 65,  
59, 98, 106, 127, 128  
Пьецух В. А. 251  
Пятигорский А. М. 97
- Рабле Ф. 34  
Разумова Н. Е. 8, 21, 109, 316, 322,  
345  
Ренан Э. 92  
Риффатерр М. см. Riffaterre M.  
Розанов В. В. 8  
Розанова Н. Н. 24  
Ройтер Т. 278  
Ройтмайр Р. 278  
Рыков И. Г. 158, 239  
Рюрик 126
- С. Ч. 9  
Салимовский В. А. 85  
Седов К. Ф. 24, 38  
Семанова М. Л. 279  
Серафим Саровский 106  
Серебров (Тихонов) А. 226  
Серль Дж. Р. 23, 25, 41  
Силантьев И. В. 56  
Сиротинина О. Б. 46  
Скабичевский А. М. 116  
Скафтымов А. П. 12, 14, 151

- Сливицкая О. В. 54  
 Смирнов И. П. 24, 185, 238  
 Смоленская О. А. 14  
 Собенников А. С. 64, 65, 119, 153, 266, 321, 337, 341, 347  
 Сорокин Ю. А. 224  
 Соссюр Ф. де 26  
 Спенсер Г. 95  
 Старобинский Ж. 22  
 Стриндберг А. 290  
 Стросон П. Ф. 41  
 Суворин А. С. 230  
 Сухих И. Н. 7, 8, 11, 21, 62, 65, 116, 144, 223, 302, 357, 368
- Тарасов Е. Ф. 224  
 Тафинцев А. И. 268  
 Тодоров Цв. 24, 26  
 Толстая Е. 109, 231  
 Толстогузов П. Н. 65  
 Толстой А. К. 98  
 Толстой Л. Н. 19, 50, 53, 54, 56, 61, 100, 101, 134, 197, 219, 240, 249, 250, 279, 280, 281, 285, 304, 308, 309, 332, 356, 364  
 Толстой С. Л. 220  
 Турбин В. Н. 10, 16, 70, 211  
 Тургенев И. С. 19, 63, 219, 279, 280  
 Тынянов Ю. Н. 23, 58, 59, 62  
 Тюпа В. И. 54, 65, 223, 224, 316, 321, 337, 345, 355, 358
- Уваров М. С. 266, 268  
 Утехин И. 40
- Фальеро М. 108, 109  
 Фаулер А. см. Fowler A.  
 Федосюк М. Ю. 24, 25, 26, 33, 41, 43, 46, 123, 125, 189, 192, 251, 259  
 Феодосий Печерский 341, 342  
 Фетисенко О. Л. 8  
 Философов Д. В. 11  
 Флоренский П. А. 358  
 Флэт К. см. Flath C.  
 Фрай Н. см. Frye N.  
 Фрейд З. см. Freud S.
- Фрейденберг О. М. 56  
 Фуко М. 359
- Хаймс Д. см. Humes D.  
 Хемингуэй Э. 244, 266  
 Холл К. С. 224  
 Холл Э. см. Hall E. T.  
 Хьюэлл Л. 224
- Цилевич Л. М. 121, 329  
 Цицерон 161
- Чайка Т. А. 270  
 Чехов Ал. П. 164  
 Чехов П. Е. 238  
 Чудаков А. П. 7, 10, 19, 20, 21, 56, 62, 64, 77, 79, 82, 94, 133, 139, 140, 141, 239, 304, 310, 311, 329, 351, 353, 368
- Шалюгин Г. А. 337, 345  
 Шарко Ж. 334  
 Шахнарович А. М. 224  
 Шаховской С. И. 174  
 Шестов Л. 7, 12, 158, 181, 255, 256, 359  
 Шкловский В. Б. 23, 100  
 Шмелев А. Д. 52  
 Шмелева Е. Я. 52  
 Шмелева Т. В. 23, 25, 29, 41—46, 50, 72, 84, 188—190, 243, 259  
 Шмид В. 19, 338, 355
- Щеглов Ю. К. 14, 78, 336  
 Щербенок А. В. 8, 20, 251, 345, 348, 350, 351, 352, 356  
 Щукин С. Н. 340
- Эйхенбаум Б. М. 20, 23, 63, 308  
 Эко У. 179
- Якобсон Р. О. 15, 47, 48, 49, 293, 294, 334, 336  
 Якубинский Л. П. 50, 51  
 Ярмаркина Г. М. 23, 192  
 Ясинский И. И. 64

- Baehr, Stephen L. 238  
Berlo D. K. 47
- Derrida, Jacques 35, 328, 349, 350
- Evdokimova, Svetlana 68, 231
- Flath, Carol 283, 284, 285, 286  
Fowler, Alastair 58  
Freud, Sigmund 271  
Frye, Northrop 228
- Hall, Edward T. 270  
Hymes, Dell 42
- Jackson R. L. 263, 264  
Jędrzejkiewicz, Anna 13, 18, 20, 263,  
313, 318
- Lasswell H. D. 42  
Leech, Geoffrey N. 18, 192  
Lindheim, Ralph 314
- Maddi S. R. 224  
Malinowski B. 292
- Nilsson, Nils Åke 338, 344, 351, 352,  
354—356
- Ogden C. K. 292
- Pervukhina, Natalia 13, 246, 313  
Peuranen, Erkki 308  
Pitcher, Harvey 12, 13
- Richards J. A. 292  
Riffaterre, Michael 69
- Smith, Virginia Llivelyn 283
- Vick C. F. 224
- Waszink, Paul 322, 333
- Zubarev, Vera 179



## СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974—1983.
- Абрамов Н.* Дар слова. Вып. 1: Искусство излагать свои мысли. СПб., 1902. 112 с.
- Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. Сборник статей. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.
- Аврофин В. А.* Проблемы изучения функциональной стороны языка (к вопросу о предмете социолингвистики). Л.: Наука, 1975. 276 с.
- Автономова Н.* Деррида и грамματοлогия // *Деррида Ж.* О грамματοлогии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 7—107.
- Алпатов В. М.* Проблема речевых жанров в работах М. М. Бахтина // Жанры речи: Сборник научных статей. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 2002. Вып. 3. С. 92—104.
- Античные риторики. / Под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1978. 352 с.
- Анненский И. Ф.* Три сестры // *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 82—92.
- Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. 2 изд., испр. М.: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
- Багдасарян Т. О.* Тональность как компонент модели речевого жанра (на материале речевого жанра «угроза») // Жанры речи: Сборник научных статей. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 2002. Вып. 3. С. 240—245.
- Балашова Л. В.* Отец или Владыка, чадо или раб? (концепты адресата и автора в жанре утренней и вечерней молитвы) // Жанры речи: Сборник научных статей. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 2002. Вып. 3. С. 186—200.
- Балухатый С. Д.* Поэтика мелодрамы // *Балухатый С. Д.* Вопросы поэтики. Л.: ЛГУ, 1990. С. 30—80.
- Баткин А. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989. 271 с.
- Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.

- Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров; Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 159—286.
- Бахтин М. М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х — 1970-х гг. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. 799 с.
- Белый А. А.* П. Чехов // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 831—843.
- Бердников Г. П.* А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. 3 изд., до- раб. М.: Художественная литература, 1984. 511 с.
- 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.
- Бицилли П. М.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // Го- дишник на университета св. Климента Охридски. Историко-филоло- гически факультет. Т. XXXVIII. 6. София, 1942. 142 с.
- Бодрийяр Ж.* Соблазн. / Пер. с фр. А. Гараджи. М.: Ad Marginem, 2000. 320 с.
- Бочаров С. Г.* Роман Л. Толстого «Война и Мир». 4-е изд. М.: Художествен- ная литература, 1987. 156 с.
- Бялый Г. А.* Русский реализм конца XIX в. Л.: ЛГУ, 1973. 168 с.
- Бялый Г. А.* Чехов и русский реализм, Л.: Советский писатель, 1981. 400 с.
- Вежбицка А.* Речевые жанры // Жанры речи. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 1997. Вып. 1. С. 99—111.
- Виноградов В. В.* Избранные труды. История русского литературного язы- ка. М.: Наука, 1978. 320 с.
- Виноградов В. В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 360 с.
- Винокур Т. Г.* Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. М.: Наука, 1993. 172 с.
- Верещагин Е. М., Ройтмайр Р., Ройтер Т.* Речевые тактики «призыва к от- кровенности» // Вопросы языкознания. 1992. № 6. С. 82—93.
- Волконский С.* Разговоры. СПб.: Издание «Аполлона», 1912. 220 с.
- Вольинский А. А.* Литературные заметки // А. П. Чехов: pro et contra. Твор- чество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Анто- логия. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 216—229.
- Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992. (Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 27). 400 с.
- Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существова- ния. М.: НЛО, 1996. 351 с.
- Гаспаров М. Л.* Избранные труды: В 3 т. Т. 1. О поэтах. 664 с. М.: Языки русской культуры, 1997.
- Герасимова Н. М.* Севернорусская сказка как речевой жанр // Бюллетень Фонетического Фонда русского языка. Приложение № 6. Сказки Рус- ского Севера. СПб.: СПбГУ, 1997. С. 7—27.

- Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л.: Советский писатель, 1974. 406 с.
- Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. 2-е изд. Л.: Художественная литература, 1977. 448 с.
- Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. 222 с.
- Грачева И. В. А. П. Чехов и художественные искания конца XIX в. // Русская литература 1870—1890-х гг. Проблемы литературного процесса. Свердловск: Уральский гос. ун-т, 1985. С. 122—140.
- Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 384 с.
- Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М.: Государственная Академия художественных наук, 1925. 191 с.
- Гурвич И. А. Проза Чехова (человек и действительность). М.: Художественная литература, 1970. 182 с.
- Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 312 с.
- Дементьев В. В. Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике // Вопросы языкознания. 1997. № 1. С. 109—120.
- Дементьев В. В. Фатические речевые жанры // Вопросы языкознания. 1999. № 1. С. 37—55.
- Дементьев В. В. Непрямая коммуникация и ее жанры. Саратов: Саратовский гос. ун-т, 2000. 248 с.
- Дементьев В. В., Седов К. Ф. Теория речевых жанров: социопрагматический аспект // Stylistyka. VIII. 1999. Opole: Uniwersytet Opolski — Instytut Filologii Polskiej, 1999. С. 53—87.
- Дерман А. Творческий портрет Чехова. М.: Мир, 1929. 350 с.
- Деррида Ж. Различание // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 377—403.
- Дённингхаус С. Теория речевых жанров М. М. Бахтина в тени прагматической лингвистики // Жанры речи: Сборник научных статей. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 2002. Вып. 3. С. 104—117.
- Дёринг И. Р., Смирнов И. П. Реализм: Диахронический подход // Russian Literature. VIII—I. January 1980. P. 1—39.
- Р. Д. (Дистерло Р. А.). Новое литературное поколение // Неделя. 1888. № 13, 15
- Доборович А. Б. Общение: наука и искусство. М.: Знание, 1980. 158 с.
- Добротолубие. Т. 1. Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1992. репр.: М., 1895. 640 с.
- Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М.: Диалог—МГУ, 1998. 205 с.
- Долинин К. А. Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX в. СПб.: СПбГУ. 1998. С. 35—46.
- Доманский Ю. В. Особенности финала чеховского «Архиерея» // Чеховские чтения в Твери. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2003. Вып. 3. С. 29—40.
- Женетт Ж. Вымысел и слог: *fictione et dictio* // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Изд. им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 342—366.
- Живолупова Н. В. Концепция святости в сюжете повести А. П. Чехова «Моя жизнь» // Век после Чехова. Международная научная конференция. Тезисы докладов. М.: МГУ, 2004. С. 69—71.
- Жижек С. 13 опытов о Ленине. М.: Ad Marginem, 2003. 256 с.

- Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб.: СПбГУ, 1996. 440 с.
- Жолковский А. К. Анна Ахматова — 50 лет спустя // Звезда. 1996. № 9. С. 211—227.
- Жолковский А. К. Зощенко и Чехов (сопоставительные заметки) // Чеховский сборник. / Ред. А. П. Чудаков. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького, 1999. С. 175—90.
- Зайцев Б. К. Чехов. Литературная биография // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 11 т. М.: Художественная литература, 1999. Т. 5. С. 329—462.
- Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 383 с.
- Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910-х годов. М.: Наука, 1976. 303 с.
- Зотеева Т. С. О некоторых компонентах жанра просьбы // Жанры речи: Сборник научных статей. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 2002. Вып. 3. С. 268—272.
- Ибатуллина Г. М. Исповедальное слово и экзистенциальный «стиль» // <http://philosophy.ru/library/misc/ibatul/02.html>.
- Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М.: Едиториал УРСС, 2003. 284 с.
- Капустин Н. В. «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2003. 262 с.
- Карасик В. И. Анекдот как предмет лингвистического изучения // Жанры речи. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 1997. Вып. 1. С. 144—153.
- Карасик В. И. Ритуальный дискурс // Жанры речи: Сборник научных статей. Саратов, ГосУНЦ «Колледж», 2002. Вып. 3. С. 157—171.
- Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: МГУ, 1979. 327 с.
- Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: МГУ, 1989. 260 с.
- Катаев В. Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. 392 с.
- Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Речь москвичей. Коммуникативно-культурологический аспект. М.: Русские словари, 1999. 396 с.
- Клюев Е. В. Фатика как предмет дискуссии // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Т. Г. Винокур. / Под ред. Н. Н. Розанова. М.: Наука, 1996. С. 212—220.
- Кожевникова Н. А. Сквозные мотивы и образы в творчестве А. П. Чехова // Русский язык в его функционировании. Третьи шмелевские чтения. 22—24 февр. 1998. М.: Русские словари, 1998. С. 55—57.
- Кожина М. Н. Некоторые аспекты изучения речевых жанров в нехудожественных текстах // Стереотипность и творчество в тексте: Межвузовский сборник научных трудов. Пермь: Пермский гос. ун-т, 1999. С. 22—39.
- Компашон А. Демон теории: литература и здравый смысл. М.: Изд. им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
- Кошелев В. А. Онегинский «миф» в прозе Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 147—154.

- Кройчик Л. Е. Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 1986. 277 с.
- Кубасов А. В. Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра. Свердловск: Свердловский гос. пед. ун-т, 1990. 73 с.
- Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1998. 399 с.
- Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. / Под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др. М.: Флинта: Наука, 2003. 840 с.
- Лапушин Р. Е. Не постигаемое бытие...: Опыт прочтения А. П. Чехова. Минск: ПроPILEI, 1998. 120 с.
- Лапушин Р. Е. Трагический герой в «Палате № 6» (от невольной вины к совести) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 60—66.
- Левин-Стросс К., Якобсон Р. О. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 231—255.
- Линецкий В. «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб.: Типография им. Котлякова, 1994. 216 с.
- 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.
- Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.
- Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960—1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство, 1997. 847 с.
- 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.
- Макаров М. А. Выбор шага в диалоге: опыт эксперимента // Слово и текст в психолингвистическом аспекте. Сборник научных трудов. Тверь: Тверской гос. ун-т, 1992. С. 132—140.
- Макаров М. А. Основы теории дискурса. М.: Гнозис, 2003. 280 с.
- Ман П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. / Пер. с англ. С. А. Никитина. Екатеринбург: Уральский гос. ун-т, 1999. 368 с.
- Медведев П. Н. (Бахтин М. М.) Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. М.: Лабиринт, 1993. 206 с.
- Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 275 с.
- Меллер П. У. А. П. Чехов и полемика по поводу «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого // Scando-Slavica. Т. 28. 1982. С. 125—151.
- Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции 26—27 мая 1997 г. СПб.: СПбГУ, 1997. 117 с.
- Мильдон В. И. Чехов сегодня и вчера («другой человек»). М.: ВГИК, 1996. 176 с.
- Минский М. Структура для представления знания // Психология машинного зрения. / Ред. П. Уинстон. М.: Мир, 1978. С. 249—338.

- Михайловский Н. К. Об отцах и детях и о г-не Чехове // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 80—92.
- Муриня М. А. Чеховиана начала XX века // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 15—22.
- Неведомский М. П. Без крыльев (А. П. Чехов и его творчество) // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 786—830.
- Нива Ж. Чеховская «шагреновая кожа» // Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе. / Пер. с фр. Е. Э. Ляминой. М.: Высшая школа, 1999. С. 55—63.
- Никитин М. П. Чехов как изобразитель больной души // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 599—613.
- Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. 829 с.
- Овсяннико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве А. П. Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 482—536.
- Орлова Н. В. Жанр и тема: об одном основании типологии // Жанры речи. Сборник научных статей. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 2002, Вып. 3. С. 83—92.
- Отечник, составленный святителем Игнатием Брянчаниновым. М., 1993. репр.: СПб., 1891. 512 с.
- Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М.: Советский писатель, 1976. 391 с.
- Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.
- Платон. Пир // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 81—134.
- Плотникова С. Н. Неискренний дискурс (в когнитивном и структурно-функциональном аспектах). Иркутск: Иркутский гос. лингвистический ун-т, 2000. 244 с.
- Поварнин С. И. Спор: О теории и практике спора. 2 изд., испр. и доп. М.: Флинта, Наука, 2002. 118 с.
- Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Томский гос. ун-т, 2001. 522 с.
- Салимовский В. А. Речевые жанры научного эмпирического текста // Текст: стереотип и творчество: Межвузовский сборник научных трудов. Пермь: Пермский гос. ун-т, 1998. С. 50—74.
- Салимовский В. А. Речевые жанры научного эмпирического текста (статья вторая) // Стереотипность и творчество в тексте: Межвузовский сборник научных трудов. Пермь: Пермский гос. ун-т, 1999. С. 40—65.

- Седов К. Ф. Жанр и коммуникативная компетенция // Хорошая речь. / Под ред. М. А. Кормилицыной и О. Б. Сиротининой. Саратов: Саратовский гос. ун-т, 2001. С. 107—118.
- Семанова М. Л. «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого и «Ариадна» А. П. Чехова // Чехов и Лев Толстой. М.: Наука, 1980. С. 225—253.
- Силантьев И. В. Становление теории мотива в русском литературоведении // Russian Literature. XLIX. 2001. С. 489—516.
- Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 170—195.
- Сиротинина О. Б. Некоторые размышления по поводу терминов «речевой жанр» и «риторический жанр» // Жанры речи. Сборник научных статей. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 1999. Вып. 2. С. 26—31.
- Скабичевский А. М. Есть ли у г-на Чехова идеалы? // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 144—179.
- Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. 544 с.
- Сливицкая О. В. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Проблемы человеческого общения. Л.: ЛГУ, 1988. 189 с.
- Смирнов И. П. На пути к теории литературы. Амстердам: Rodopi. 1987. (Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. X). 132 с.
- Смирнов И. П. Психодиахнологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: НЛО, 1994. 351 с.
- Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск: Иркутский гос. ун-т, 1989, 195 с.
- Собенников А. С. «Между „Есть Бог“ и „Нет Бога“...»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск: Иркутский гос. ун-т, 1997. 224 с.
- Собенников А. С. Архетип праведника в повести А. П. Чехова «Моя жизнь» // Русская литература XIX века и христианство. / Под ред. В. И. Кулешова. М.: МГУ, 1997, С. 239—246.
- Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры: В 2 т. / Сост., отв. редактор, предисл. С. Н. Зенкин. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 1. 495 с.
- Степанов А. Д. Мелодраматизм в русской драме 1870—1880-х гг. // Из истории русской литературы. Чебоксары: Чебоксарский гос. ун-т, 1992. С. 55—68.
- Степанов А. Д. «Случай из практики» — рассказ открытия или рассказ прозрения? // Чеховские дни в Ялте. Чехов в меняющемся мире. М.: Наука, 1993. С. 107—114.
- Степанов А. Д. «Иванов»: мир без альтернативы // Чеховский сборник. / Отв. ред. А. П. Чудаков. М.: ИМЛИ им. Горького, 1999. С. 57—70.
- Степанов А. Д. Психология мелодрамы // Драма и театр. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. Вып. 2. С. 38—51.

- Степанов А. Д. Антон Чехов как зеркало русской критики // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 976—1007.
- Степанов А. Д. Бродский о Чехове: отвращение, соревнование, сходство // Звезда. 2004. № 1. С. 156—170.
- Стросон П. Ф. Намерение и конвенция в речевых актах // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 131—150.
- Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: ЛГУ, 1989. 180 с.
- Сухих И. Н. Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М.: Наука, 1993. С. 26—32.
- Тарасов Е. Ф. К построению теории речевой коммуникации // Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф., Шахнарович А. М. Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. М.: Наука, 1979. С. 5—147.
- Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм — «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 37—113.
- Тодоров Цв. Понятие литературы // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 355—369.
- Толстая Е. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М.: Радикс, 1994. 398 с.
- Толстой С. Л. Очерки былого. 4 изд. Тула: Приокское книжное издательство, 1975. 469 с.
- Требник. Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1992.
- Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров у А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. Саранск: Мордовский гос. ун-т, 1973. С. 204—217.
- Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 135 с.
- Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. 58 с.
- Уваров М. С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. 243 с.
- Утехин И. Очерки коммунального быта. М.: ОГИ, 2000. 248 с.
- Федосюк М. Ю. «Стиль» ссоры // Русская речь. 1993. № 5. С. 14—19.
- Федосюк М. Ю. Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «угворы» // Русская разговорная речь как явление городской культуры. Екатеринбург: Арго, 1996. С. 73—94.
- Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. 1997. № 5. С. 102—120.
- Флоренский П. Имена. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 439 с.
- Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности (Основные положения, исследования и применение). СПб.: Питер, 1997. 608 с.
- Холл К. С., Линдсей Г. Теории личности. М.: КСП+, 1997. 719 с.
- Цилевич Л. М. Сюжет чеховского рассказа. Рига: Звайгзне, 1976. 237 с.
- Цилевич Л. М. Стиль чеховского рассказа. Даугавпилс: Даугавпилсский педагогический ин-т, 1994. 246 с.



- Цицерон. Оратор // Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве М.: Наука, 1972. С. 253—384.
- А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. 735 с.
- Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 290 с.
- Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. 384 с.
- Чудаков А. П. Единство видения: письма Чехова и его проза // Динамическая поэтика: от замысла к воплощению. / Отв. ред. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая. М.: Наука, 1990. С. 220—244.
- Шалюгин Г. А. Рассказ «Архиерей» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в Ялте. М.: Наука, 1983. С. 37—34.
- Шестов Л. Творчество из ничего // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 566—598.
- Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: опыт адогматического мышления. Л.: ЛГУ, 1991. 216 с.
- Шмид В. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе СПб.: Академический проект, 1994. 241 с.
- Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М.: Языки славянской культуры, 2002. 143 с.
- Шмелева Т. В. Речевой жанр: возможности описания и использования в преподавании языка // Russistik. Русистика. № 2. Берлин, 1990. С. 20—32.
- Шмелева Т. В. Речевой жанр: опыт общелингвистического осмысления // Collegium. 1995. № 1—2. С. 57—65.
- Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи: Сборник научных статей. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 1997. Вып. 1. С. 88—98.
- Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов: «Ионыч») // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Тенесси, N.J.: Hermitage, 1986. С. 21—52.
- Щербенок А. В. Рассказ Чехова «Архиерей»: постструктуралистская перспектива смысла // Молодые исследователи Чехова. / Отв. ред. В. Б. Катаев. М.: МГУ, 1998. Вып. 3. С. 113—120.
- Щербенок А. В. «Страх» Чехова и «Ужас» Набокова // Wiener Slawistischer Almanach. Bd 44. 1999. С. 5—22.
- Щербенок А. В. История литературы между историей и теорией: история как литература и литература как история // НЛО. № 59. 2003. С. 158—170.
- Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сборник статей. Л.: Советский писатель, 1969. 504 с.
- Яковсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм — «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193—230.
- Якубинский Л. П. О диалогической речи // Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 17—58.
- Ярмаркина Г. М. Жанр просьбы в неофициальном общении: риторический аспект // Жанры речи: Сборник научных статей. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 2002. Вып. 3. С. 262—268.

- Anton P. Čechov — Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, 20 — 24 Oktober 1994. / Herausgegeben von Vladimir B. Kataev, Rolf-Dieter Kluge, Regine Nohejl. München: Sagner. 1997. (Die Welt der Slaven. Sammelbände — Сборники. / Herausgegeben von Peter Rehder (München) und Igor Smirnov (Konstanz). Band 1). XXI, 641 S.
- Baehr, Stephen L. The Locomotive and the Giant: Power in Chekhov's «Anna on the Neck» // *Slavic and East European Journal*. V. 39. № 1. 1995. P. 29—37.
- Berlo D. K. The Process of Communication. N.Y.: Holt, Rinehart and Winston. 1960. 318 p.
- Derrida, Jacques. Signature Event Context // *Derrida, Jacques. Margins of Philosophy*. / Tr. Alan Bass. N.Y. — L.: Harvester Wheatsheaf, 1982. P. 307—330.
- Evdokimova, Svetlana. Work and Words in «Uncle Vanja» // Anton P. Čechov — Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. München, 1997. P. 119—126.
- Flath, Carol. Writing about Nothing: Chekhov's «Ariadna» and Narcissistic Narrator // *Slavic and East European Journal*. V. 77. N 2. April 1999. P. 223—239.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon, 1982. 357 p.
- Freud, Sigmund. Screen Memories // *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. / Ed. James Strachey. L.: Hogarth Press. 1962. V. 3. P. 303—322.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957. 282 p.
- Hall, Edward T. *The Hidden Dimension*. N.Y.: Anchor, 1969. 217 p.
- Hymes, Dell. *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1974. 248 p.
- Jackson R. L. Концовка рассказа «Тоска» — ирония или пафос? // *Russian Literature*. XL. 1996. P. 355—362.
- Jędrzejkiewicz, Anna. *Opowiadania Antoniego Czechowa — Studia nad porozumiewaniem się ludzi*. Warszawa: Studia Rossica. 2000. (Instytut Ruscystyki Uniwersytetu Warszawskiego, Studia Rossica IX). 268 s.
- Lasswell H. D. The Structure and Function of Communication in Society // *The Communication of Ideas*. / Ed. L. Bryson. N.Y.: Harper and Brothers, 1948. P. 37—51.
- Leech, Geoffrey N. *Principles of Pragmatics*. L. — N.Y.: Longman, 1983. 250 p.
- Lindheim, Ralph. Chekhov's Major Themes // *Chekhov Companion*. / Ed. by Toby W. Clyman. Westport, Conn. — London: Greenwood Press, 1985. P. 55—70.
- Maddi S. R. *Personality theories: A comparative analysis*. 5th ed. Chicago: Dorsey Press, 1989. 749 p.
- Malinowski B. The Problem of Meaning in Primitive Languages // *Ogden C. K., Richards J. A. The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. 2nd ed., rev. N.Y. — L.: Routledge & Kegan Paul, 1927. P. 296—336.

- Multiple Goals in Discourse. / Ed. Karen Tracy, Nicholas Coupland. Clevedon, England: Multilingual Matters, 1990. 170 p.
- Nilsson, Nils Ake*. Studies in Cechov's Narrative Technique («The Steppe» and «The Bishop»). Stockholm: Stockholm University Press, 1968. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Slavic Studies 2). 110 p.
- Pitcher, Harvey J.* The Chekhov Play: a New Interpretation. Leicester, UK: Chatto & Windus, 1973. 224 p.
- Peruvkhina, Natalia*. Anton Chekhov: The Sense and the Nonsense. N.Y.: Legas, 1993. (Literary criticism series; 4). 200 p.
- Peuranen, Erkki*. Акакий Акакиевич Башмачкин и Святой Акакий // *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus 1. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies. 1984. С. 123—140.
- Riffaterre, Michael*. Semiotics of Poetry. Bloomington and L.: Indiana University Press, 1978. 213 p.
- Smith, Virginia Llewellyn*. Anton Chekhov and the Lady with the Dog. L. — N.Y.: Oxford University Press, 1973. 271 p.
- Todorov, Tzvetan*. Les genres du discours. Paris: Ed. du Seuil, 1978. 309 p.
- Vick C. F.* Levels of Individuation in Semantic Structures // *Research Designs in General Semantics*. / Ed. by K. G. Johnson. N.Y.: Gordon and Breach. 1974. P. 41—45.
- Waszink, Paul*. Double Connotation in Cechov's «At Christmas» // *Russian Literature*. XXVIII. 1990. P. 245—276.
- Zholkovsky, Alexander*. Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984. 300 p.
- Zubarev, Vera*. A System Approach to Literature: Mythopoetics of Chekhov's Four Major Plays. Westport, Conn. — London: Greenwood Press, 1997. 184 p.

## SUMMARY

This book puts into practice Mikhail Bakhtin's theory of speech genres in the study of literary texts. Bakhtin's project was conceived not only for „metalinguistics“ or speech theory, but also as an instrument for literary analysis. In the past twenty years, however, the theory of speech genres has been developed mainly in the field of linguistics, where the principal object of study is not literary language. Drawing upon the work of linguists, this Bakhtinian critical study has therefore been undertaken with the goal of „returning“ speech theory to the study of literature. A new typology of speech genres is presented that seeks to unite Bakhtin's theory with Roman Jakobson's model of communication and the functions of language.

This thesis contends that authors understand the nature of communication in different ways, a specificity that can be extended to literary movements or even to whole cultural epochs. My hypothesis has been examined in relation to Chekhov's understanding of communication, as it is revealed in his texts, together with that of some of his predecessors in classical Russian literature (Turgenev, Tolstoy, and Dostoevsky).

Studies of communication in Chekhov have, in general, been limited to single stories and plays, or to a small sample of his work. This study examines over three-hundred and fifty Chekhov texts, including all the major plays and short stories, as well as many of the early comic stories (rarely discussed by critics). The theoretical framework of speech genres has been employed to study Chekhov's complete oeuvre.

Since the first performances of his plays by the Moscow Art Theatre, nearly a century ago, critics have pondered misunderstandings and „breakdowns of communication“ between Chekhov's characters. A critical consensus has arisen which argues that: „Chekhov's characters do not want to understand each other. They are good people but their lack

of good will makes their world perish — such is the message of his works“. On the contrary, this study attempts to show that breakdowns of communication in Chekhov's works are not willed by the characters, but rather due to something irreducible and unavoidable in their attempts to communicate.

I believe that human communication lies at the centre of Chekhov's writings — one could even say that it becomes a field of study in its own right. Of course, Chekhov was not the first European writer to describe the difficulties people encounter in their conversations with one another. But in the pre-Chekhovian literary tradition „failures of communication“ appear to be neither so absolute nor indeed fatal. Antagonists and rivals can usually comprehend rival positions, dialogues are rarely absurd or devoid of logic, random obstacles do not interrupt the flow of communication: in short, people are able to listen to and understand each other, even when they are in conflict. If breakdowns of communication appear in the text they tend to play the role of devices that characterize individuals; that is, they signify something more than simply a communicative failure. For example, they might demonstrate a character trait, an outlook on the world, or serve to advance the plot. Furthermore, differences of opinion are not rooted in language usage or the speech situation. Unsuccessful communication is therefore instrumental, never a goal of the text in itself. In my reading, however, Chekhov's *events* are *communicative* events and since his texts display a variety of communicative acts, a model of communication that encompasses all of these variants needs to be worked out.

Chapter 1 offers a new interpretation of Bakhtin's theory of speech genres, one that takes into account contemporary pragmatics and speech act theory. My classification of speech genres comprises five kinds of discourse: informative, affective, imperative, expressive and phatic. This typology determines the organizational structure of the book: in chapters 2—6 each of these classes is studied in relation to genres such as information (informatsiia), dispute (spor), sermon (propoved'), demand / request / plea (pros'ba), command (prikaz), complaint / lament (zhaloba), confession (isповed'), and small talk (boltovnia). The description of these genres is not merely formalistic: in each case the analytical focus is on the kind of inter-subjective relations that underlie a particular genre. For instance, I argue that the category of law underlies the sermon, the category of power underlies a genre like command, and so forth.

My claim is that Chekhov's texts are generated by *transformations* of everyday speech genres („primary“ genres in Bakhtinian terms). Thus the comic effect of the early short stories stems from ironic trans-

formations in which the hero's utterances and ideological position at the beginning of the story stand in complete contrast to his words at the end. Such a structure is also valid for later and more serious works, although transformations in these texts are smoother and less abrupt. In all cases a void is demonstrated in the hero's personality: he is able to speak only in ready-made speech patterns and is unaware of the contradictions in his world-view they reveal.

Chapter 2 attempts to show how Chekhov questions the absolute value of *informative* discourse; that is, the presentation of facts and their understanding within an ideological framework. Even when the characters transmit useful information, it often turns out to be somehow out of place and time, such that the speaker is discredited ethically or aesthetically. Similarly, scientific speech often transforms into ideologically authoritarian discourse, discouraging dissent from the other. Chekhov is skeptical about the possibility of attaining consistent, complete and harmonious knowledge. Such an attitude originates not only in the individual features of his heroes, but also in the very nature of linguistic communication. Any sign, verbal or iconic, may lose its meaning, and the reason for this lies not in any ill will on the part of the speaker, but through the reiteration and recurrence of the sign itself. An „ageing“ sign effaces itself and hinders a true understanding of the world.

Chekhov's early stories are full of *quid pro quo*. In his later works this device is transformed into the motif of cognitive error. The reliability of information is always dubious in Chekhov's world and signs may be misinterpreted at any moment. The possibilities of error may depend upon the ambiguity of perception, or upon mistakes originating in a character's emotional overreaction, or upon an ideological misunderstanding. Characters have desires that work in different directions: two speakers may have different things in mind when apprehending the same referent. Since a character may misinterpret the world, referential illusions are created, which nonetheless influence their perception of reality. Chekhov's narrative technique, in which the author refrains from evaluating the actions and sayings of his protagonists, underscores their errors both in their interpretations of the world but also relating to the apparent unreliability of informative discourse.

Similar transformations can take place during disputes, another genre of informative discourse. In the midst of an argument a character may suddenly shift into expressive or rhetorical modes; as a consequence the dispute does not lead to shared understanding, and this may in turn be ruinous for the characters involved.

*Affective* or rhetorical genres, the object of study in chapter 3, are often as complex as informative ones. The speaker frequently begins

by expressing feelings that seem to work against his intended message. Eloquence is constantly undermined, sometimes because it stems from a character's urge to speak, or sometimes as an outright falsehood. Chekhov questions rhetoric throughout his works, but at the same time he understands that rhetoric is an irreducible component of speech, even in occasions of attempted sincerity. There is no „pure“ discourse, and only gestures beyond language, expressed in situations of human misfortune and sorrow, can escape rhetoric. All attempts to transmit a subjective truth, for example to preach or sermonize, tend to end in failure. None of Chekhov's heroes is given the right, intellectually or morally, to undisputable authoritative discourse.

In Chekhov's works social questions have a communicative dimension. These are expressed in the *imperative* speech genres studied in chapter 4. One of the most widespread imperative genres in Chekhov's world is demand / request / plea. This is evidence of the fact that characters are interdependent. Having said that, most demands encounter a refusal, or are left unanswered, or collide with counter demands, or turn out to be unrealizable. In depicting social relations, therefore, Chekhov has recourse to speech genres such as demand / request and command in order to study power relations. Social hierarchies and role behavior are compared with „anthropological“ man. For example, characters in positions of authority are depicted as old and decrepit. Command, as well as submission, is ritualistic: people command without power and comply with orders that have not been given. Consequently, these acts are emptied of meaningful content. One character may appear socially as a commander or subordinate, but simultaneously as everyone's equal in physical appearance. Chekhov shows how a society based on power relations is not viable but leads to conflict and logical contradictions. For Chekhov, humans are equals in terms of their physical being and thus equality is *a priori*, not an ideal to be attained, as it is in the works of Tolstoy or Dostoevsky.

Chapter 5 examines *expressive* discourses. The most important instances are confessions and complaints / laments, which have traditionally been imbued with the qualities of sincerity and immediacy, since they occur in cases of direct contact between people — „heart to heart“ so to speak. But in Chekhov's world they tend to be devoid of these qualities. Self-criticism, for instance, is usually accompanied by condemnation of the other. Church confessionals are presented as a ritual creating a false feeling of guilt, which is then projected onto the outside world. Thus confession appears as a discourse, not of inner freedom, quite the contrary. Chekhov's strategy works to question and complicate our understanding of confessional discourse. Similarly,

a candid speech may be addressed to the wrong addressee, and thereby undermined by the confused emotional atmosphere. A confessing hero may feel relief, not through sincere repentance, but as a result of self-indulgence. Cognitive illusions and self-deceptions lessen the value of confessional discourses.

Chapter 6 is devoted to the workings of *phatic* speech genres. Phatic discourse is the opposite of expressive, but in Chekhov, it too takes on a paradoxical character. Often there is a fusion of informative and phatic speech. What seems to be an urge to inform may, in fact, be simply a striving to continue speaking while little or no information is being transmitted. A potentially serious discussion can turn into small talk or babble (*boltovnia*). But even small talk, which linguists consider effective as a means of maintaining and regulating human relations, loses its function in Chekhov's works: the Chekhovian character does not master phatic discourse, often with unexpected consequences. For Chekhov everyday life is full of ritualized speech forms and these can disturb and torment his characters. Very often a protagonist is faced with two, equally undesirable, alternatives: to take part in the ritual, which means deceiving himself and others, or to avoid all contact with others, which may result in being excluded from society.

Chapter 6 explores the concept of 'contact' in the primary (Jakobsonian) meaning of the word: that is, lack of disturbance in the communication channel. It appears that contact is in no way guaranteed in the conversations of his characters. Dialogues in Chekhov are arguably much closer to real, spoken language than the works of his Russian predecessors. His dialogues are never finished and a remark has no silent *dixi* tagged to it, as it should have when viewed from the perspective of Bakhtin's theory of finalization of utterances. Communication might be interrupted at any moment or disturbed by a number of obstacles: for example, characters may become tongue-tied, or they may simply parrot parasitic or repetitious words. „Irritable factors“ enter the communication channel — the characters appear doomed to live in a world full of noise rather than effective communication (unlike their counterparts in the classical realist Russian novel). This „noise“ intrudes upon the speakers, dulls them or disturbs them. However, the factors that create this noise are not linked to the author's ideology. They exist by themselves as part of the communication situation. Noise, especially natural „noises“ (for example, birdsong or the rustle of leaves) may also play a positive role, working as an alternative to failed linguistic communication. If a character listens to sounds from nature, it often means that he or she is coming closer to a level of sensitivity aspired to by the author.



Despite all of these communicative obstacles, we may still find „harmonious“ episodes in Chekhov's late stories. Commentators often describe these moments as „miracles“ of understanding between characters. Two such stories, „Na sviatkakh“ (At Christmas) and „Arkhieri“ (The Bishop) are discussed in the end of the book. A close reading reveals that contact is established primarily through emotional response, based largely upon the simple presence of another person. For this kind of contact no language is needed, but it generally occurs only between people united by a common sorrow or disaster and it will not usually last very long. The paradox of a story like „The Bishop“ is that the dichotomy between contact and estrangement has no relevance for the depiction of the relationship between characters.

Examined from the perspective of problematic communication Chekhov's texts are full of paradoxes. Dialogue appears never to achieve its goal: disputes do not follow the logical schema of argumentation; information may be discredited in one way or another; the reactions to a character's speech are often not the ones intended or desired; pleas and requests may end in refusal or misunderstanding; orders seem to be unfounded; a character is unable to adequately express his or her feelings; even a most elementary contact is not guaranteed by the dialogue. Speech genres used by the characters undergo radical transformations, working as a mechanism that generates the text itself. Thus, the Chekhovian text gives a „realistic“ picture of the world, however grotesque or paradoxical it may appear: on the one hand communication is very close to conventionally realistic „non-literary“ conversation, while on the other hand insurmountable obstacles hinder true communication. Such a reading of Chekhov may help us to understand why his works have had so great an appeal to twentieth-century readers: an age, or so it has been suggested, when every „common language“ has been lost. Furthermore, it may help to account for the existence of diametrically opposed interpretations of his texts. If reading Chekhov's texts is conceived as a process of translation and „putting in order“, then it may be the case that they are resistant to this kind of interpretation. They are inherently ambivalent and paradoxical in every atom of their communicative structure, and what happens in them cannot be evaluated unequivocally. In the works of Chekhov we are shown the limits of human language and the complexity of communication: each interpretation of these works must work within the very medium of those dense linguistic structures and therefore remain incomplete.

*Андрей Дмитриевич Степанов*

## ПРОБЛЕМЫ КОММУНИКАЦИИ У ЧЕХОВА

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление обложки  
Ю. Саевича и С. Жигалкина

Оригинал-макет изготовила Е. Егорова

Подписано в печать 1.11.2004. Формат 60×90<sup>1/16</sup>.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.  
Усл. печ. л. 25. Тираж 1000. Заказ № 4558.

Издательство «Языки славянской культуры».

ЛР № 02745 от 04.10.2000.

Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).

E-mail: [lrc@comtv.ru](mailto:lrc@comtv.ru)

Отпечатано с готовых диапозитивов на ФГУП ордена «Знак Почета»  
Смоленская областная типография им В. И. Смирнова.  
214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

\*

**Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».**  
Тел./факс: (095) 247-17-57, тел.: 246-05-48, e-mail: [gnoxis@pochta.ru](mailto:gnoxis@pochta.ru)  
**Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).**  
Адрес: Зубовский б-р, 2, стр. 1  
(Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication  
by E-mail: [koshelev.ad@mtu-net.ru](mailto:koshelev.ad@mtu-net.ru)  
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).



Андрей Дмитриевич Степанов родился в Ленинграде, закончил филологический факультет Санкт-Петербургского университета, там же защитил кандидатскую диссертацию и преподавал в течение 6 лет на кафедре истории русской литературы. Работал в Южной Корее, стажировался в США, писал докторскую диссертацию в Финляндии. Сфера интересов — творчество Чехова, теория литературы, современная литература. Это — первая книга исследователя.

