

О сюжетных линиях в рассказах А. П. Чехова

Ненашев Михаил Иванович

доктор философских наук, профессор, независимый исследователь
Россия, г. Киров. ORCID: 0000-0002-7779-3876. E-mail: mnenashev@inbox.ru

Аннотация. В настоящее время становится актуальным перенос внимания в исследовании творчества А. П. Чехова на особенности построения его рассказов. Выясняется, что в некоторых рассказах присутствует более чем одна сюжетная линия, причем удаление одной из сюжетных линий не приводит к тому, что оставшаяся часть теряет свою относительную законченность, наоборот, эта часть вполне может быть воспринята как отдельное произведение. Под этим углом зрения рассматриваются рассказы «Дом с мезонином», «Страх», «Огни», «Ионыч». Показывается, что сюжетные линии в этих рассказах различаются в контексте оппозиции внутренней и внешней точек зрения, при которых события и действия описываются соответственно либо через восприятие героя (так называемое субъективное повествование), либо с позиции внешнего наблюдателя.

Во внутренней точке зрения различаются внешний опыт, когда события и обстоятельства герой воспринимает через зрение и слух, и внутренний опыт, при котором героем воспринимаются собственные чувства, мысленные образы и эмоции. Обнаруживается, с одной стороны, что присутствие в тексте описания внутреннего опыта героя придает двойной смысл – основной и фоновый – примыкающим фрагментам текста, при повторном же чтении фоновый смысл может быть воспринят в качестве основного. С другой стороны, анализ внутреннего опыта героя позволяет выходить на содержание, придающее всему рассказу нетривиальный смысл. Показывается, что даже в сравнительно небольших рассказах А. П. Чехова, таких как «Володя большой и Володя маленький», «Супруга», «Ведьма», можно выделить фрагменты текста в виде намечающихся сюжетных линий с доминированием либо внутренней, либо внешней точки зрения, это различие позволяет выявлять неожиданные смысловые интенции. В качестве методологической основы используются идеи Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, Р. Барта, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера.

Ключевые слова: рассказы Чехова, сюжетная линия, внутренняя и внешняя точки зрения, фокализация, экзистенциал.

...он один из тех редких писателей, которых, как Диккенса и Пушкина и немногих подобных, можно много, много раз перечитывать.

Лев Толстой о Чехове

I

Некоторые рассказы А. П. Чехова построены таким образом, что они состоят из частей, которые, с одной стороны, сами могут быть представлены как вполне самостоятельные рассказы, а с другой стороны, их удаление не нарушило бы целостность остальной части. Можно сказать, что в этих рассказах не выполняется правило, выдвинутое в «Поэтике» Аристотелем: «...части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого» [2, с. 655 (1451a 30–35)].

На эту особенность прозы Чехова обращали внимание исследователи его творчества. А. А. Белкин пишет о рассказе «Дом с мезонином», что это не только идеологический спор о большой цели и малых делах, но и рассказ о возникшей и несостоявшейся любви. Чехов как бы говорит: не понимайте все вульгарно-социологически, не забывайте, что это рассказ о любви [4, с. 246].

О присутствии в «Доме с мезонином» двух более или менее самостоятельных сюжетных линий, которые условно можно обозначить как «любовный сюжет» и «идеологический спор», пишет И. Н. Сухих [26, с. 118]. Две линии – эмоционально-психологическую (любь художника к Мисюсь) и идеологическую (спор художника с Лидой), обнаруживают в «Доме с мезонином» Л. С. Левитан и Л. М. Цилевич [16, с. 136].

Добавим, что первоначальное название рассказа «Дом с мезонином» было «Моя невеста» [34, с. 103], это тоже говорит в пользу того, что любовная линия в рассказе не была простым добавлением к спорам художника с Лидией Волчаниновой.

Обе сюжетные линии можно обозначить группировкой глав рассказа. Так, если мы объединим в одно целое первую, вторую и четвертую главы, то получим рассказ о том, как художник познакомился с семьей Волчаниновых, собирал с младшей из сестер, Евгенией, белые грибы, и она смотрела с восхищением, когда он писал этюд. И о том, как августовской ночью он обнял ее, а на другой день старшая сестра, узнав о возникших отношениях с человеком с неопределенным положением в обществе, отправила Евгению в Пензенскую губернию к тете, а затем за границу.

Но если мы ограничимся первыми тремя главами, то получим рассказ о том, как старшая сестра в семье Волчаниновых, Лидия, критически относилась к тому, что художник в своих картинах не изображает народных нужд, в то время как задача культурного человека состоит в том, чтобы служить ближним. Между прочим, третья глава сама может быть понята как небольшой самостоятельный рассказ. Он начинается с разговора Лидии Волчаниновой с матерью о приезде князя, который «рассказывал много интересного», и заканчивается снова разговором с матерью о князе, который «очень похудел и сильно изменился с тех пор, как был у нас». В промежутке между этими разговорами о князе происходит полемика Лиды Волчаниновой с «господином пейзажистом».

В рассказе «Ионыч» также можно различить две более или менее самостоятельные линии. Д. Н. Овсяннико-Куликовский в работе «Этюды о творчестве А. П. Чехова» (1902–1904) пишет о второй главе рассказа, в которой Старцев ожидает свидание на кладбище в лунную осеннюю ночь как месте, художественное значение которого на первый взгляд представляется неясным. И продолжает: «Пожалуй, можно подумать, что оно лишнее, и что, опустив его, мы не причиним заметного ущерба общему впечатлению и основному смыслу (так называемой "идее") произведения». Дальше он пишет о том, что вторая глава тем не менее имеет огромное художественное значение в целом, после нее рассказ поворачивает в сторону, и далее идет «неприкрытая, жестокая проза жизни», рисующая постепенное очерствение души молодого врача, превращающегося в грубого, жадного Ионыча [39, с. 502]. Сейчас сказали бы мягче, что речь идет о превращении молодого врача в закоренелого холостяка, вкладывающего заработанные деньги в недвижимость.

Для нас важно признание пусть даже кажущейся избыточности второй главы и того, что удаление этой главы не причинило бы заметного ущерба основному замыслу рассказа. Интересно здесь также следующее. Представим себе, что не вторая, а последняя, то есть пятая глава «Ионыча» не была написана или по какой-то причине была удалена автором в окончательной редакции рассказа. Тогда естественным окончанием выглядели бы последние строки четвертой главы:

«– Скажи, любезный, что сегодня я не могу ехать, я очень занят. Приеду, скажи, так, дня через три.

Но прошло три дня, прошла неделя, а он все не ехал. Как-то, проезжая мимо дома Туркиных, он вспомнил, что надо бы заехать хоть на минутку, но подумал и... не заехал.

И больше уж он никогда не бывал у Туркиных».

Петр Бицилли в работе «Творчество Чехова» пишет о мотиве упущенного момента и невозвратимости, имея в виду рассказ «Ионыч» наряду с такими рассказами, как «Верочка» и «Рассказ госпожи NN» [5, с. 307]. Этот мотив и выступит ведущим для рассказа, который получился бы из первых четырех глав «Ионыча».

Еще одним примером, когда вместо одного мы имеем фактически два довольно-таки внешним образом связанных отдельных рассказа, причем объединенных названием, которое имеет прямое отношение лишь к одной из его частей, является рассказ «Страх». В первой части описывается поездка помещика Дмитрия Петровича Силина и его друга в село, чтобы купить к ужину закусок. В ходе поездки Силин рассказывает, как страшно ему жить и как его тревожит неспособность различать, что правда и что ложь, а также о том, что жена к нему равнодушна и, должно быть, бывает рада, когда он уезжает из дому. Именно эту часть рассказа чаще всего имеют в виду при его анализе критики.

Но дальше следует вторая часть, которая по объему чуть больше половины первой части. Друг Силина, узнав о том, что жена к Силину равнодушна, проводит с ней ночь, когда Силин после ужина уходит спать, чтобы рано утром ехать на торги.

Весь рассказ построен так, что если удалить любую из этих двух частей, совершив в тексте незначительные *mutatis mutandis*, то читатель при незнакомстве с полным рассказом не почувствует, что чего-то не хватает. Можно сказать, что обе части рассказа в сюжетном плане избыточны по отношению друг к другу. Чехова сравнивают с Мопассаном [8], так вот, легко представить, как Мопассан на основе того же материала сделал бы два отдельных рассказа: один о том, как помещик Силин признается другу, как ему страшно жить, а второй о том, как друг Силина провел ночь с его женой, узнав, что она к тому равнодушна.

Отметим, что под сюжетом мы понимаем совокупность событий, воссоздаваемых в художественном произведении [31, с. 381]. Получается, что в рассказе «Страх» можно различить по крайней мере две совокупности событий, каждую из которых можно изъять, не нарушая целостности изложения оставшейся части.

Рассказ «Огни» внешне построен как типичный рассказ в рассказе. Есть обрамляющая часть в виде разговора инженера Ананьева со студентом фон Штенбергом о бессмысленности человеческих дел перед лицом неизбежной смерти. И есть вставной рассказ инженера Ананьева о его встрече с гимназической любовью Кисочкой. Своеобразие ситуации состоит в том, что здесь не только вставной рассказ о встрече с Кисочкой выступает вполне законченным целым. Но и обрамляющую часть вместе с окончанием рассказа, где инженер и студент ругаются с мужиком, привезшим котлы для железной дороги, и есть слова о том, что ничего не поймешь на этом свете, и стало восходить солнце, – также можно представить как самодостаточное целое. Снова читатель при незнакомстве с полным рассказом не почувствует, что чего-то не хватает, ограничившись чтением той части рассказа, в которой инженер Ананьев и студент фон Штенберг разговаривают о смысле человеческой жизни. Мы имеем две части, которые прочитываются как два отдельных рассказа¹.

II

Попробуем сделать предварительное обобщение, чтобы двинуться дальше. Первое, что бросается в глаза, это то, что в каждом из перечисленных рассказов одна из частей касается общественно значимой темы, обсуждаемой в российской публицистике в то время, когда писались рассказы. В «Доме с мезонином» речь идет о том, могут ли медицинские пункты, школы, библиотечки и аптечки помочь крестьянам, которые от непосильного труда рано старятся и умирают; и дети их, «подрастая, начинают ту же музыку, и так проходят сотни лет». Эта полемика между художником и Лидией Волчаниновой отражает дискуссию в российской публицистике 80–90 гг. XIX столетия по поводу земских дел².

В «Ионыче» показывается постепенный переход от живой еще не устоявшейся личности – в раз навсегда оформившуюся. В. Б. Катаев называет это преображением живого человека в механическую куклу и сравнивает с превращением в насекомое в рассказе Франца Кафки «Превращение» [12, с. 16–17].

Наконец, в первой части рассказа «Страх» и в обрамляющей части рассказа «Огни» Чехов показывает те мучительные размышления, на которых, как он сам пишет, «изнашиваются наши российские умы» [36, с. 35].

Но в каждом из этих рассказов, как уже сказано, присутствует дополнительная вполне самостоятельная часть, в которой речь идет совсем о другом, это другое можно назвать любовной историей. Здесь персонажи выступают не в качестве носителей той или иной социальной роли, положения или мировоззрения, но как мужчины и женщины:

«На террасе стояла Мария Сергеевна. Я молча обнял ее и стал жадно целовать ее брови, виски, шею...

В моей комнате она говорила мне, что она любит меня уже давно, больше года. Она клялась мне в любви, плакала, просила, чтобы я увез ее к себе. Я то и дело подводил ее к окну, чтобы посмотреть на ее лицо при лунном свете, и она казалась мне прекрасным сном, и я топилился крепко обнять ее, чтобы поверить в действительность. Давно уж я не переживал таких восторгов...» («Страх»)

Итак, мы имеем, с одной стороны, обсуждение общественно важных тем, циркулирующих в современной Чехову российской публицистике. Но, с другой стороны, в этих рассказах

¹ А вот трилогия «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» построена традиционным способом: в них обрамляющие части не являются самодостаточными и не могут быть поняты при удалении вставных рассказов.

² Разбор этого спора см. [1, с. 214–227]. О том, что художник почти буквально повторяет содержание и форму мыслей статьи Л. Толстого «О голоде» [см. 12, с. 232].

представлена вечная тема любви. Обратим внимание на то, что каждый раз одна сюжетная линия не является развитием или продолжением другой. Отношения между художником и Мисюсю невозможно понять как результат его споров с Лидией Волчаниновой по поводу улучшения жизни крестьян, и наоборот, споры с Лидией Волчаниновой не вытекают из взаимоотношений между художником и ее младшей сестрой. Можно предположить, что даже при полном совпадении взглядов художника и Лидии Волчаниновой по поводу положения крестьян и обязанностей культурного человека перед обществом, старшая сестра тем не менее отправила бы Евгению к тете и за границу, чтобы (повторимся) не дать развиваться отношениям с человеком без определенного положения в обществе.

Взаимоотношения Старцева с Екатериной Ивановной могли быть точно так же представлены в рассказе с совершенно иным идейным содержанием. В. Б. Катаев говорит об истории этих взаимоотношений, что она стара, как мир, и сравнивает ее со сказкой о журавле и цапле [12, с. 13]. Это же самое – старо как мир – можно сказать о любовных историях в «Страхе» и «Огнях»:

«Ставши моей любовницей, Кисочка взглянула на дело иначе, чем я. Прежде всего она полюбила страстно и глубоко. То, что для меня составляло обыкновенный любовный экстрим, для нее было целым переворотом в жизни. Помню, мне казалось, что она сошла с ума. Счастливая первый раз в жизни, помолодевшая лет на пять, с вдохновенным, восторженным лицом, не зная, куда деваться от счастья, она то смеялась, то плакала и не переставала мечтать вслух о том, как завтра мы поедем на Кавказ, оттуда осенью в Петербург, как будем потом жить...» («Огни»)

Итак, с одной стороны, вечная тема любви, с другой – злоба дня. Однако ясно, что то и другое все-таки должны находиться в какой-то связи между собой, в противном случае получится, что рассказ написан об этом и, как бы между прочим, еще и о том-то.

Но если мы имеем два разных рассказа, которые должны быть тем не менее частями *одного* единого целого, то это означает, что оба рассказа должны каким-то образом все же дополнять друг друга. Попробуем выяснить контекст, в котором они друг друга дополняют. Этим контекстом не может быть содержательная сторона дела, так как внутренние рассказы (назовем их так) именно содержательно отличаются друг от друга. Необходимо найти отличие этих рассказов друг от друга в рамках какого-то общего, но не являющимся содержательным, контекста.

В самой общей форме о наших внутренних рассказах, как и о любом рассказе, можно сказать, что они являются повествованиями, то есть изображениями действий и событий во времени [21, с. 280]. Содержательной стороной здесь оказываются «действия и события». Но тогда в качестве искомого общего контекста можно представить *способ изображения во времени* действий и событий. Итак, наши внутренние рассказы могли бы выступать дополняющими частями единого целого, отличаясь тем, как в них изображаются действия и события. Это означает, что мы должны перейти от рассмотрения того, что изображено, к анализу того, как это изображено.

III

Следуя Б. А. Успенскому, можно различать два способа изображения действий и событий во времени. В одном случае изображение носит безличный характер. Здесь уместна аналогия с судебным протоколом, когда стремятся максимально устранить субъективный момент, при этом используются фразы «он сделал...», «он сказал...», «он заявил о...», подчеркивается объективность описания и непричастность повествователя к происходящему. Описываются мысли, чувства, мотивы поступков других людей, но так как они не даны непосредственно наблюдателю и могут лишь предполагаться, то используются вероятностные обороты речи: «он, видимо, знал...», «казалось», «он как будто хотел...», «вероятно...» и т. п. Такой способ повествования называется внешней точкой зрения.

В другом случае поведение людей дается через восприятие участников действия, при этом используются выражения: «он подумал...», «он почувствовал...», «он увидел», «ему казалось...», «он знал...», «он вспомнил...». Положение вещей может описываться также с точки зрения так называемого всезнающего наблюдателя, способного проникать в том числе во внутреннее состояние персонажей. В качестве примера обычно ссылаются на роман Л. Толстого «Война и мир». Этот способ повествования называется внутренней точкой зрения [27, с. 113–117].

Представленные способы описания действий и событий соотносимы с нулевой, внешней и внутренней фокализацией Жерара Женетта [10, с. 206–210]. При нулевой фокализации

повествователь располагает более обширным знанием, чем персонаж, это – случай всеведущего наблюдателя. При внешней фокализации этот случай Женетт называет объективным, или бихевиористским³, повествователь говорит меньше, чем знает персонаж. Здесь Женетт ссылается на рассказы Э. Хемингуэя «Белые слоны» и «Убийцы». В случае внутренней фокализации повествователь излагает только то, что знает персонаж, в качестве примеров Женетт приводит роман Генри Джеймса «Послы» и японский фильм «Расёмон».

Женетт признает, что прием внутренней фокализации редко применяется вполне строго, так как все равно необходимо, чтобы персонаж хотя бы минимально был описан извне или хотя бы был назван. По-видимому, то же можно сказать о внешней фокализации, действующее лицо может как бы проговориться о собственном восприятии ситуации при всем стремлении выдержать безличный характер изложения. В рассказе Хемингуэя «Убийцы», почти полностью построенном на диалогах – *он сказал, он ответил*, – Ник воспринимает голос Оле Андресона, ожидающего нанятых убийц, как *тусклый*: «Он говорил все тем же *тусклым* голосом».

Поэтому правильнее говорить о той или иной степени доминирования определенной точки зрения во фрагменте, главе или произведении в целом.

И вот, оказывается, если придерживаться классификации и терминологии Б. А. Успенского, в тех главах рассказов, где идет речь об общественно значимых вопросах, доминирует внешняя точка зрения, а в тех, которые мы охарактеризовали как любовные истории, можно говорить о доминировании внутренней точки зрения. Рассмотрим эту сторону дела ближе.

Мы обращали внимание на то, что в «Ионыче» различается, с одной стороны, мотив упущенного момента и невозвратимости и, с другой стороны, тема превращения живого человека в нечто раз навсегда оформившееся. Этот второй аспект сосредоточен в пятой главе рассказа, где рассказывается о том, как после неудачной попытки жениться Дмитрий Ионыч Старцев остальную жизнь прожил холостяком, растолстел и начал скупать недвижимость. Вот начало пятой главы.

«Прошло еще несколько лет. Старцев еще больше пополнел, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову. Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные руки, и кричит встречным «Прррава держи!», то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог».

Очевидно, что в этом описании используется внешняя точка зрения, ведь сам Старцев, находясь в тройке с бубенчиками, не может увидеть свое сходство с языческим богом.

В этой же главе показывается, что стало с семьей Туркиных. И здесь мы тоже обнаруживаем внешнюю точку зрения. Продемонстрируем это, используя для разнообразия прием Ролана Барта, состоящий в обнаружении невозможности перевода третьего лица в первое лицо [3, с. 412]. Вот о Вере Иосифовне говорится, что она «читает гостям свои романы по-прежнему охотно, с сердечной простотой». Подставим вместо третьего лица первое лицо, получаем: «Я читаю гостям свои романы по-прежнему охотно, с сердечной простотой». Трудно представить, что данный персонаж способен иронически так говорить о себе. Такое может сказать только посторонний наблюдатель.

В рассказе «Дом с мезонином» обсуждение художником и Лидией Волчаниновой общественно важных вопросов сосредоточено в третьей главе. В ней изобилуют выражения с вероятностными оборотами, указывающими на внешнюю точку зрения. Прочитируем часть из них, выделяя курсивом эти обороты:

...она сказала тихо, *очевидно, сдерживая себя*.

...она закрылась от меня газетой, *как бы не желая слушать*.

...сказала Лида *с досадой, и по её тону было заметно, что мои рассуждения она считает ничтожными и презирает их*.

– Мисюська, выйди, – сказала Лида сестре, *очевидно находя мои слова вредными для такой молодой девушки*.

Лицо у нее горело, и, чтобы скрыть свое волнение, она *низко, точно близорукая, нагнулась к столу и делала вид, что читает газету. Мое присутствие было неприятно*.

Укажем также, что глава строится почти полностью на диалоге: «она сказала», «я спросил», а это является, как мы знаем, признаком внешней точки зрения. Но присутствуют две

³ Бихевиоризм – направление в психологии, согласно которому поведение человека может быть исчерпывающим образом понято на основе чисто внешнего поведения без обращения к внутренним психическим процессам.

фразы, выражающие внутреннюю точку зрения: «Я почувствовал раздражение» и «...я продолжал, стараясь уловить свою главную мысль».

Итак, третья глава «Дома с мезонином» построена тоже на доминировании внешней точки зрения.

Обращаясь к рассказу «Страх», мы обнаруживаем, что та его часть, в которой Силин рассказывает своему другу, как страшна жизнь и обыденщина, также построена на диалоге и соответствующих выражениях: «спросил, грустно улыбаясь», «спросил я», «продолжал вполголоса», что является признаком внешней точки зрения. Приведем фрагмент из этой части рассказа, чтобы подтвердить вывод о внешней точке зрения.

«...Глаза у него (Силина. – Авт.) были грустные, искренние и немножко испуганные, как будто он собирался рассказать мне что-нибудь страшное».

Снова используем прием Ролана Барта, заменив третье лицо на первое: «Глаза у меня были грустные, искренние и немножко испуганные...». Получилось, что персонаж сообщает о себе то, что может увидеть лишь внешний наблюдатель.

В рассказе «Огни» мировоззренческий спор между студентом бароном фон Штенбергом и инженером Ананьевым дан через восприятие заблудившегося гостя, выступающего в качестве постороннего наблюдателя. Поэтому здесь тоже господствуют вероятностные обороты речи, указывающие на внешнюю точку зрения. Вот фон Штенберг отвечает Ананьеву по поводу его слов о пристрастии молодежи к анафемским мыслям о бесцельности жизни, неизбежности смерти и загробных потемках.

«– Господи, да почему же они анафемские? – спросил, улыбаясь, студент, и по его голосу и по лицу было заметно, что он отвечает только из простой вежливости и что спор, затеваемый инженером, нисколько не интересует его».

«Казалось, что все сказанное инженером было для него (фон Штенберга. – Авт.) не ново и что если бы ему самому было не лень говорить, то он сказал бы нечто более новое и умное».

Мы также видим, что эта часть рассказа строится как диалог: «сказал инженер», «повторил студент», «спросил, улыбаясь, студент», «говорил он»...

Нетрудно показать, что в тех частях рассказов, которые мы называли любовными историями, наоборот, доминирует внутренняя точка зрения. Рассмотрим фрагмент из второй главы «Ионыча», где Старцев приходит на кладбище для свидания с Екатериной Ивановной. Напомним, что Д. Н. Овсяннико-Куликовский пишет о том, что художественное значение этой главы является не ясным и что его удаление не причинило бы заметного ущерба основному смыслу произведения, состоящего в превращении молодого врача в Ионыча. Для нас важно, что этот фрагмент выступает своеобразной противоположностью пятой главе рассказа.

«...Старцев вошел в калитку, и первое, что он увидел, это белые кресты и памятники по обе стороны широкой аллеи и черные тени от них и от тополей; и кругом далеко было видно белое и черное, и сонные деревья склоняли свои ветви над белым. Казалось, что здесь было светлей, чем в поле; листья кленов, похожие на лапы, резко выделялись на желтом песке аллей и на плитах, и надписи на памятниках были ясны...».

Очевидно, что описывается не то, каким являлось кладбище в данный момент объективно, так сказать, в качестве кантовской вещи в себе (*Ding an sich*). Но о том, как это кладбище предстало перед Старцевым в том настроении, в котором он находился: *сонные* деревья склоняли свои ветви над белым; *казалось*, что здесь было светлей, чем в поле; листья кленов, *похожие на лапы*...

Между прочим, именно потому, что речь идет том, каким *увидел* Старцев кладбище в момент ожидания свидания, а не об объективной картине, эта сцена не получилась в фильме «В городе С.», поставленном режиссером Иосифом Хейфицем по рассказу Чехова «Ионыч». Старцев просто ходит в потемках мимо памятников и статуй, исчезло обаяние неповторимости, ведь и в следующий раз пришлось бы ходить мимо тех же самых памятников. В этом состоит трудность, если не невозможность изобразить то, что воспринимается через сознание персонажа. Поэтому Павел Флоренский пишет о «непреодолимых трудностях» изображения того, как воспринимается героями пьесы, а не зрителями в зале то, что происходит на сцене [19, с. 144; 28, с. 118].

И в остальных рассказах при описании любовных историй, как и в «Ионыче», положение вещей дается прежде всего через сознание героя. Процитируем еще раз слова инженера Ананьева о Кисочке, ставшей его любовницей, отметив курсивом то, что указывает на внутреннюю точку зрения: «...То, что *для меня составляло* обыкновенный любовный экспромт, для

нее было целым переворотом в жизни, *мне казалось*, она сошла с ума». Мы видим, что история встречи с Кисочкой дается через восприятие Ананьева.

В «Доме с мезонином» в четвертой главе читаем: *«Я любил Женю. Должно быть, я любил ее за то, что она встречала и провожала меня, за то, что смотрела на меня нежно и с восхищением»*.

В «Страхе»: *«Она казалась мне прекрасным сном, и я торопился крепко обнять ее, чтобы поверить в действительность. Давно уж я не переживал таких восторгов...»*

Итак, мы обнаруживаем во всех четырех рассказах Чехова два противоположных способа изображения действий и событий. При этом выясняется, что в главах, в которых сосредоточен мировоззренческий или общественный аспект, доминирует внешняя точка зрения, а в главах, в которых ведущей является любовная тема, доминирует внутренняя точка зрения.

IV

Но в рассказах «Ионыч» и «Дом с мезонином» имеются главы общие как для мировоззренческой (назовем ее так), так и любовной сюжетных линий. В «Ионыче» это первая, третья и четвертая главы, в «Доме с мезонином» – первая и вторая главы. Можно предположить, что в этих главах присутствие обеих сюжетных линий должно приводить к наложению друг на друга внешней и внутренней точек зрения. Для обнаружения такого рода ситуаций мы будем отбирать фрагменты, в которых присутствует описание того, что происходит в сознании героя. Рассмотрим такие фрагменты.

В первой главе рассказа «Ионыч» рассказывается о том, как Старцев впервые посещает дом Туркиных и присутствует при игре Екатерины Ивановны на рояле.

«Подняли у рояля крышку, раскрыли ноты, лежавшие уже наготове. Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила по клавишам; и потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять; плечи и грудь у нее содрогались, она упрямо ударяла все по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля. Гостиная наполнилась громом; гремело все: и пол, и потолок, и мебель... Екатерина Ивановна играла трудный пассаж, интересный именно своею трудностью, длинный и однообразный, и Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплются камни, сыплются и все сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться, и в то же время Екатерина Ивановна, розовая от напряжения, сильная, энергичная, с локоном, упавшим на лоб, очень нравилась ему. После зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной, смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо и слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки, – было так приятно, так ново...»

– Ну, Котик, сегодня ты играла, как никогда, – сказал Иван Петрович со слезами на глазах, когда его дочь кончила и встала. – Умри, Денис, лучше не напишешь.

Все окружили ее, поздравляли, изумлялись, уверяли, что давно уже не слыхали такой музыки, а она слушала молча, чуть улыбаясь, и на всей ее фигуре было написано торжество».

В этом эпизоде игра Екатерины Ивановны представлена через зрение и слух Старцева. Он *видит* положенные заранее ноты и как Екатерина Ивановна ударяет по клавишам, *слышит*, как гремит пол, потолок, мебель...

Далее Старцев *мысленно* рисует себе сыплющиеся с горы камни, в то же время ему *нравится* Екатерина Ивановна, ему *приятно* слышать надоедливые и шумные, но все же культурные звуки, смотреть на молодость и изящество Екатерины Ивановны. Эту часть фрагмента мы выделили курсивом.

А дальше опять же через зрительное восприятие Старцева дана реакция отца Екатерины Ивановны и гостей на ее игру. Таким образом, все три части фрагмента представлены с внутренней точки зрения, различие состоит в том, идет ли речь о восприятии через зрение и слух, в философии это называется внешним опытом, либо посредством чувств и мысленных образов, т. е. внутреннего опыта⁴. В результате получился небольшой рассказ про то, как воспринял молодой врач Старцев игру Екатерины Ивановны, впервые появившись в семье Туркиных.

Проведем следующую операцию: удалим из фрагмента выделенную курсивом среднюю часть с мыслями и чувствами Старцева и соединим первую и третью части в виде единого текста. Тем самым мы устранили воспринимающего субъекта и получили несколько другой рассказ: о том, как Екатерина Ивановна сыграла свой шумный и трудный пассаж и ее по-

⁴ О внешнем и внутреннем опыте [см. 17, с. 159].

здравили отец и гости. Обратим внимание на то, что получается снова нарушение правила Аристотеля, состоящее в том, чтобы с изъятием одной из частей описываемых событий расстраивалось целое. И действительно, устранение строк с мыслями и чувствами Старцева не привело бы к тому, чтобы читатель, который впервые знакомится с рассказом «Ионыч», ощутил, что здесь чего-то не хватает.

Интересно то, что этот другой рассказ, без упоминания Старцева, теперь будет представлен с точки зрения постороннего, то есть внешнего, наблюдателя. Действительно, перепишем от первого лица фразу про то, как Екатерина Ивановна принимала поздравления гостей, получится: я слушала молча, чуть улыбаясь, и на всей *моей* фигуре было написано торжество. Понятно, что сама Екатерина Ивановна не могла сказать такое о себе, а это значит, что речь идет о взгляде постороннего наблюдателя.

Итак, удаление части текста с мыслями и чувствами Старцева по поводу игры Екатерины Ивановны, а значит, фигуры самого Старцева, преобразует изображение действий и событий с внутренней точки зрения в изображение этих же действий и событий с внешней точки зрения. Получается, что весь фрагмент может прочитываться в двух вариантах. Эти варианты будут различаться в том числе по содержанию, или, скажем так, по направленности. В первом варианте как бы подготавливается влюбленность Старцева и его ожидание свидания с Екатериной Ивановной на кладбище в лунную осеннюю ночь (вторая глава). Во втором варианте намечается игра Котика на рояле по четыре часа в день (пятая глава) с привычными уверениями гостей, что давно не слыхали такой изумительной музыки.

Но, разумеется, невозможно прочитать одно и то же место одновременно в контексте внешней и внутренней точки зрения. То, что прочтет читатель, будет зависеть от того, на что он обратит внимание: на описание игры Екатерины Ивановны и поздравления отца и гостей или на то, что чувствовал и представлял Старцев по поводу этой игры.

Обратимся к еще одному эпизоду, теперь уже из четвертой главы, в котором Старцев и Екатерина Ивановна встречаются после того, как Екатерина Ивановна четыре года проучилась в Москве в консерватории.

«– Сколько лет, сколько зим! – сказала она (Екатерина Ивановна. – *Авт.*), подавая Старцеву руку, и было видно, что у нее тревожно билось сердце; и пристально, с любопытством глядя ему в лицо, она продолжала: – Как вы пополнили! Вы загорели, возмужали, но в общем вы мало изменились.

И теперь она ему нравилась, очень нравилась, но чего-то уже недоставало в ней, или что-то было лишнее, – он и сам не мог бы сказать, что именно, но что-то уже мешало ему чувствовать, как прежде. Ему не нравилась ее бледность, новое выражение, слабая улыбка, голос, а немного погодя уже не нравилось платье, кресло, в котором она сидела, не нравилось что-то в прошлом, когда он едва не женился на ней. Он вспомнил о своей любви, о мечтах и надеждах, которые волновали его четыре года назад, – и ему стало неловко.

Снова эпизод сначала дан через зрительное восприятие Старцева («было видно, что у нее тревожно билось сердце»), а затем показываются его мысли и чувства. И опять удаление второй части текста, в которой обозначен сам Старцев, эту часть мы снова выделили курсивом, превращает первую часть текста в изображение с внешней точки зрения. Потому что противоречивым окажется описание Екатерины Ивановны при преобразовании третьего лица в первое: «...было видно, что у *меня* тревожно билось сердце».

Таким образом, весь фрагмент получает двойное звучание. Читателю может броситься в глаза рассказ о том, как повзрослела Екатерина Ивановна после четырех лет, проведенных в Москве, и как она с любопытством смотрит на Старцева. Но читатель может обратить внимание на весь фрагмент целиком, тогда получится рассказ о том, как Старцев из молодого врача, с восхищением смотревшего когда-то на Екатерину Ивановну вопреки ее шумной игре, – превращается в Ионыча, которому неловко за свои воспоминания о любви и надеждах. А дальше следует знаменитое место про огонек в душе, который гаснет при воспоминании о бумажках, вынимаемых вечером из карманов.

В обоих случаях общим является, во-первых, внешнее изображение некоторого положения вещей (игра на рояле Екатерины Ивановны и возвращение ее из Москвы) и, во-вторых, мысли и чувства Старцева по поводу этого положения вещей. Важно, что первое и второе не являются автоматическим продолжением друг друга. Необязательно Старцев должен слышать в музыке Екатерины Ивановны катящиеся с горы камни, и необязательно что-то должно помешать ему воспринимать Екатерину Ивановну как прежде после четырех лет пребывания ее в Москве.

Это означает, что поведение Екатерины Ивановны и Старцева могут быть рассмотрены по отдельности и снова, так же как на уровне целого рассказа, можно выстроить два самостоятельных повествования. Но теперь одно о Екатерине Ивановне – восемнадцатилетней девушке, решившей стремиться к высшей, блестящей цели и считающей, что семейная жизнь свяжет ее навеки, а по возвращении из Москвы ожидающей, что Старцев снова предложит ей пойти в сад. Второе о том, как Старцев, когда-то пришедший для свидания с Екатериной Ивановной на кладбище в лунную ночь, думает теперь о том, что хорошо, что он на ней не женился. В результате наряду с привычными интерпретациями, которые устоялись в литературе, рассказ «Ионыч» может быть понят как история мужчины и женщины, которые, возможно, были созданы друг для друга (ведь в дальнейшем ни тот, ни другая так и не создали семьи), но *позволили* обстоятельствам сделать их друг другу чужими. Можно согласиться с тем, что такое понимание рассказа близко к Петру Бицилли, когда он пишет о мотиве упущенного момента и невозвратимости в «Ионыче» и проводит параллель с рассказами Чехова «Верочка» и «Рассказ госпожи NN».

В «Доме с мезонином» мы также будем в главах, общих для обеих сюжетных линий, отыскивать эпизоды, в которых присутствует описание мыслей и чувств героя, и то, по поводу чего они появляются, а потом рассматривать то и другое отдельно друг от друга. Обратимся к эпизоду из второй главы, в котором идет речь об отношениях художника с Лидой.

«Я стал бывать у Волчаниновых. Обыкновенно я сидел на нижней ступени террасы; меня томило недовольство собой, было жаль своей жизни, которая протекала так быстро и неинтересно, и я все думал о том, как хорошо было бы вырвать из своей груди сердце, которое стало у меня таким тяжелым. А в это время на террасе говорили, слышался шорох платьев, перелистывали книгу. Я скоро привык к тому, что днем Лида принимала больных, раздавала книжки и часто уходила в деревню с непокрытой головой, под зонтиком, а вечером громко говорила о земстве, о школах. Эта тонкая, красивая, неизменно строгая девушка с маленьким, изящно очерченным ртом, всякий раз, когда начинался деловой разговор, говорила мне сухо:

– Это для вас не интересно».

Мы снова видим два отдельных рассказа. Один представлен с внутренней точки зрения – о художнике, переживающим творческий кризис и свою отстраненность по отношению к тому, что вокруг происходит, в том числе к тому, что происходит в семье Волчаниновых («а в это время на террасе говорили...»). Но сделаем знакомую операцию – уберем мысли героя о самом себе. Останется несколько другой рассказ, представленный с внешней точки зрения, о просветительской деятельности Лиды Волчаниновой и ее критическом отношении к праздности и ничегонеделанию художника.

Рассмотрим другой эпизод.

«...Мы играли в крокет и lawn-tennis, потом, когда потемнело, долго ужинали, и Лида опять говорила о школах и о Балагине, который забрал в свои руки весь уезд. Уходя в этот вечер от Волчаниновых, я уносил впечатление длинного-длинного, праздного дня, с грустным сознанием, что все кончается на этом свете, как бы ни было длинно. Нас до ворот провожала Женя, и оттого, быть может, что она провела со мной весь день от утра до вечера, я почувствовал, что без нее мне как будто скучно и что вся эта милая семья близка мне; и в первый раз за все лето мне захотелось писать».

В этом эпизоде также намечаются два отдельных рассказа. В одном идет речь об ощущении художника, что рано или поздно оказываешься один на один с тем, от чего пытаешься бежать, – внутренняя точка зрения. Во втором рассказе сначала повторяется тема разговоров Лиды про школы и состояние дел в уезде – внешняя точка зрения. Но важно появление новой мысли – о том, что «в первый раз за все лето мне захотелось писать», и что это «захотелось писать» связано с появлением в его жизни Жени.

Общей чертой обоих эпизодов является тема переживаний художника в состоянии творческого тупика и неуверенности. Эти переживания выливаются в раздражение по поводу просветительской активности Лиды Волчаниновой и в споры о том, что лучше: строить школы и заводить аптечки для крестьян сейчас или ждать, когда богатые наконец согласятся наравне с бедными трудиться для удовлетворения физических потребностей. И одновременно эти же переживания приводят к возникновению чувства к Евгении, которое позволяет хотя бы на время ощутить точку опоры.

В четвертой главе есть место, подтверждающее вывод о том, что основной темой рассказа, а значит и реальной сюжетной линией, являются переживания художником творческого тупика:

«Трезвое, будничное настроение овладело мной, и мне стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых, и по-прежнему стало скучно жить. Придя домой, я уложился и вечером уехал в Петербург».

Это «стало стыдно всего» одинаково относится как к спорам с Лидией Волчаниновой, так и к отношениям с Евгенией. Таким образом, и здесь мы получаем понимание, теперь уже касающееся рассказа «Дом с мезонином», отличное от привычных вариантов, в том числе от выяснения того, любовная или общественная сюжетная линия является более существенной.

Важно то, что различие внутренней и внешней точек зрения в главах, в которых переплетаются любовная и общественная сюжетные линии, позволяет выявить в «Ионыче» и в «Доме с мезонином» некоторое *третье содержание* по отношению к обеим сюжетным линиям. В «Ионыче» этим третьим оказалась тема мужчины и женщины, которым обстоятельства заслонили их предназначенность друг другу, в «Доме с мезонином» – состояние творческого тупика художника, которое, если можно так выразиться, спроецировалось в споры с Лидией Волчаниновой и чувство влюбленности в ее младшую сестру.

V

Рассмотрим возможность определения в рассказах «Страх» и «Огни» того, что мы назвали *третьим содержанием*. Эти рассказы не состоят из отдельных глав в отличие от рассказов «Дом с мезонином» и «Ионыч», в них можно различить лишь части, соответствующие разным сюжетным линиям при отсутствии общих для обеих сюжетных линий частей. Тем не менее нас должны интересовать фрагменты, в которых так или иначе соединяются обе сюжетные линии и описывается восприятие героем других и его внутренний мир. И вот оказывается, в таких фрагментах обнаруживается переход героя в иное по сравнению с прежним состояние, не вытекающее автоматически из того, что было прежде.

В конце рассказа «Страх» помещик Силин, собираясь ехать на торги, в три часа утра идет в комнату друга за забытой фуражкой, видит жену, выходящую из комнаты друга, и произносит слова: «Мне, вероятно, на роду написано ничего не понимать. Если вы понимаете что-нибудь, то... поздравляю вас. У меня темно в глазах».

Потом его друг видит, как Силин запрягает лошадей, как дрожат его руки, как ему страшно, и как он ударяет по лошадям, точно боясь погони. Немного погодя уезжает сам герой, и сидящий на козлах Сорок Мучеников, уже успевший где-то выпить, мелет бессмысленный пьяный вздор. Герой уезжает в Петербург, он больше не видится с Силиным и его женой, но знает по слухам, что они продолжают жить вместе.

Если ограничиться этим, то получим рассказ в духе Мопассана о помещике, который боялся жизни, и о его жене, изменившей с его приятелем, считавшим, что нужно брать от жизни «все, что можно урвать от нее». Но в рассказе есть фрагмент, который выглядит как вставка, он переводит рассказ в другое измерение: вводится понятие страха не как психологической особенности помещика Силина, но как свойство человеческого бытия вообще.

Силин уехал, и герой внезапно ощущает в себе тот же страх, который испытывает Силин.

«Страх Дмитрия Петровича, который не выходил у меня из головы, сообщился и мне. Я думал о том, что случилось, и ничего не понимал. Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают.

– Зачем я это сделал? – спрашивал я себя в недоумении и с отчаянием. – Почему это вышло именно так, а не иначе? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? При чем тут фуражка?»

Тем самым страх обнаружил свою неслучайную всеобщую человеческую природу. Любимый человек, в том числе уверенный, что крепко стоит на ногах, может потерять почву под ногами и испытать чувство, которое Мартин Хайдеггер впоследствии назовет «не-по-себе».

«...На нас может "напасть" страх посреди совершенно освоенного окружающего мира; зачастую для этого не требуется даже обычных сопровождающих это состояние феноменов темноты или одиночества. Тогда мы говорим: *мне стало не по себе*. В окружающем мире, знакомом ближайшим образом, мы оказываемся как бы не у себя дома. ...Это ничто как угрожающее находится совсем близко, настолько близко, что мы как бы охвачены им со всех сторон, и у нас перехватывает дыхание, но при этом оно не есть нечто такое, о чем мы могли бы сказать: вот оно» [29, с. 305–306].

Таким образом, открылось *третье содержание* рассказа Чехова – универсальный страх, или беспредметная боязнь, как «фундаментальное событие нашего бытия» (Хайдеггер). Это содержание можно рассматривать в качестве дополнения к известным восприятиям рассказа

«Страх», например, такому как «логика жизни рядового интеллигента, запутавшегося в проблемах семьи, видящего ложь человеческих отношений и не находящего выхода из этого «тесного круга лжи» (В. Б. Катаев), или «рассказ о раздвоении души, подавленной обыденщиной» (М. П. Громов).

В рассказе «Огни» инженер Ананьев вспоминает, как он, остановившись на несколько дней в приморском городе, в котором когда-то родился и вырос, встретился с Кисочкой, своей гимназической любовью, теперь замужней женщиной, добился от нее близости и пообещал, что увезет ее от опостылевшего мужа в Петербург. Возвратился в гостиницу, выпил вина, закусил свежей зернистой икрой и заснул безмятежным сном туриста.

Утром проснулся с чувством беспокойства и в дурном расположении духа, поспешно съехал из гостиницы, остаток дня провел у приятеля-доктора, а вечером выехал из города.

«...вот раздался спасительный третий звонок, поезд тронулся; миновали мы тюрьму, казармы, выехали в поле, а беспокойство, к великому моему удивлению, все еще не оставляло меня, и все еще я чувствовал себя вором, которому страстно хочется бежать. Что за странность?

...Я глядел на легкий туман, покрывавший город, и мне представлялось, как в этом тумане около церквей и домов, с бессмысленным, тупым лицом мечется женщина, ищет меня и голосом девочки или нараспев, как хохлацкая актриса, стонет: „А, боже мой, боже мой!“ Я вспоминал ее серьезное лицо и большие, озабоченные глаза, когда она вчера крестила меня, как родного, и машинально оглядывал свою руку, которую она вчера целовала» («Огни»).

Далее он рассказывает о том, как совесть погнала его обратно в город, и он, «не мудрствуя лукаво, покался перед Кисочкой, вымолил у нее, как мальчишка, прощение и поплакал вместе с ней...» [37, с. 136].

В этой истории мы снова встречаемся с состоянием, которое можно назвать «не-по-себе», но теперь это «не-по-себе» предстает в феномене совести. Нечто вдруг выбивает из накатанной колеи «бытия среди других», и открывается возможность иного способа бытия, который Хайдеггер называет «возвращение себя назад из людей» [30, с. 304].

Поясним, о чем идет речь. Согласно Хайдеггеру, различаются два способа человеческого бытия. Один из них характеризуется погруженностью в бытие-с-другими и подчиненностью безличному *людю* (Man), это безличное определяет обыденную жизнь с ее привычками, мнениями и оценками, здесь всякий подобен другому. Привычное, «совместное озабоченное растворение в мире» [29, с. 261–262] заслоняет подлинное бытие с его ответственностью и страхом перед одиночеством. Но внезапно выступает зов совести в виде призыва к «своей способности быть самим собой» [30, с. 305].

Итак, зов совести погнал Ананьева обратно в город вымолить прощение. Если ограничиться этим сюжетом, то получим рассказ о человеке, нашедшем в себе силы сойти с автоматизма поведения «как все» – одним любовным экспромтом больше, одним меньше, – и вернуться «назад из людей». В таком случае мы получим идею лишь второй части всего рассказа, в которой идет речь о посещении Ананьевым города, в котором он родился и вырос.

Чтобы выйти на идеи, общие для всего рассказа, мы должны обратиться к рассуждениям Ананьева относительно собственных мыслей «о бесцельной жизни и загробных потемках» (мышление по поводу своего мышления, сказал бы Гегель). Об этих мыслях шла речь в обеих частях рассказа. И вот выясняется, что на самом деле эти мысли «не стоят гроша медного», и что до встречи с Кисочкой Ананьев не имел понятия о том, «что значит серьезная мысль». Здесь важно то, что общие для обеих частей рассказа кажущиеся неопровержимыми мысли о ничтожности человеческих дел перед фактом смерти преодолеваются тем, что названо серьезной мыслью. Здесь же в качестве синонима «серьезной мысли» дается выражение «нормальное мышление», и вот это нормальное, или серьезное, мышление определяется следующим образом.

«Свою ненормальность и круглое невежество я понял и оценил, благодаря несчастью. Нормальное же мое мышление, как мне теперь кажется, началось только с того времени, когда я принялся за азбуку, то есть когда совесть погнала меня назад в N., и я, не мудрствуя лукаво, покался перед Кисочкой, вымолил у нее, как мальчишка, прощение и поплакал вместе с ней...» [37, с. 136].

Азбукой, т. е. изначальным по отношению ко всему, в том числе и к факту человеческой смертности, является, таким образом, феномен совести, и эта изначальность совести открывается «благодаря несчастью», т. е. благодаря выпадению из автоматизма поведения «как все».

Это означает, что искомое *третье содержание* рассказа «Огни» состоит в обнаружении того, что в *другом* человеке (или в другой культуре, например, давно ушедших филистимлян

и амалекитян, о которых идет речь в начале рассказа) есть нечто не растворимое в рассуждениях о «бесцельной жизни и загробных потемках» и вообще в любых рассуждениях, какими бы логически безупречными они ни выглядели. Это нечто является *не-обходимым*, как сказал бы Хайдеггер, т. е. тем, что нельзя обойти, в него можно только упереться, как в стену. И тогда пелена спадает с глаз.

Хайдеггер пишет о неуместности требования «индуктивных эмпирических доказательств» для обоснования реальности совести и правомерности ее голоса. Эта невозможность обосновать (или опровергнуть) феномен совести не является изъяном, она «лишь примета его онтологической *инородности* (выделено мной. – *Авт.*) на фоне мироокружно наличного» [30, с. 305], т. е. окружающего мира вещей и их отношений. И вот эта инородность совести по отношению к тому, что можно обосновать или опровергнуть, заставляет рассказчика в «Огнях» делать вывод, что «ничего не поймешь на этом свете», если, разумеется, под «пониманием» иметь в виду эмпирические доказательства и логические рассуждения.

Чтобы снять парадоксальность объяснения Чехова, писавшего в конце XIX в. через обращение к идеям немецкого философа еще не наступившей эпохи, обратимся к работе «Оправдание добра» современника Чехова русского философа Вл. Соловьева⁵. В этой работе Соловьев пишет о первичных данных общечеловеческой нравственности и подчеркивает, что их признание «нисколько не зависит от того или другого метафизического или научного взгляда на происхождение человека», они просто есть. Этими первичными данными являются половой стыд, жалость и чувство благоговейного преклонения перед высшим началом [23, с. 119–130]. Это близко к тому, что Мартин Хайдеггер называет экзистенциалами в качестве модусов бытия мира в его неразрывной связи с бытием человеческого сознания. Укажем также, что согласно Ю. В. Колесниченко, в философии Вл. Соловьева действительно разрабатывались «ключевые понятия личности как основы феноменологического видения бытия» [13, с. 106]. О том, что философия Вл. Соловьева предвосхитила некоторые идеи немецкой феноменологии, [см. 23, с. 46].

VI

Мы показали, что содержательным различиям частей по крайней мере некоторых рассказов Чехова соответствует доминирование внешней либо внутренней точки зрения. Обнаружение такого доминирования не является совершенно неожиданным. Так, А. Д. Степанов пишет о характерном для Чехова повествовании в «тоне» и «духе» героя⁶, окрашивающим мир настроениями воспринимающего сознания, и о том, что Чехов, независимо от Флобера, открыл субъективное повествование, которым широко пользовался. В качестве примера А. Д. Степанов приводит рассказ «Учитель словесности» с двумя контрастирующими друг с другом частями [25, с. 68–69]. Этот рассказ, между прочим, вполне можно разобрать в том же ключе, что и рассказы «Дом с мезонином», «Ионыч», «Страх» и «Огни».

Попробуем рассмотреть некоторые другие рассказы Чехова на предмет соответствия между содержательными различиями их частей и доминированием той или иной точки зрения. Но теперь начнем двигаться в обратном порядке: отталкиваясь от различия между способами изображения действий и событий во времени, т. е. точками зрения, – будем переходить к содержательному отличию частей рассказов.

Обратимся к рассказу «Володя большой и Володя маленький». Он начинается с описания того, как Софья Львовна катается на тройке вместе с мужем, Владимиром Никитичем, другом детства Владимиром Михайлычем и кузиной Маргаритой Александровной после загородного ресторана с цыганами. Софья Львовна думает о том, что сегодня в ресторане она, наконец, убедилась, что вышла замуж не по расчету, а по любви, что ее муж ловок и строен, и бодрости в нем неизмеримо больше, чем в ней самой, хотя ей только двадцать три года.

Потом в своих мыслях она переходит к Владимиру Михайлычу, который несмотря на свои частые любовные приключения, кончил курс в университете и теперь, как говорят, пишет диссертацию. Затем к веселым и легким мыслям начинают добавляться мрачные: очевидно, что после свадьбы она стала возбуждать во Владимире Михайлыче интерес известного свойства, и вот к ее торжеству и любви к мужу начинает примешиваться чувство унижения и оскорбленной гордости...

⁵ Чехов был знаком с некоторыми работами Вл. Соловьева [см. 33, с. 296; 35, с. 58].

⁶ У Чехова: «Ведь чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе» [см. 33, с. 54].

Мы имеем здесь дело с внутренней речью, которая является разновидностью внутренней точки зрения, – когда то, что происходит, в том числе психологические переживания персонажа, представляется через его же восприятие и мысли.

А. В. Кубасов пишет о том, что рассказ «Володя большой и Володя маленький» строится на описании восприятия Софьей Львовной себя и других. Он пишет: «А вот портрет Ягича: «Несмотря на свои пятьдесят четыре года, он был так строен, ловок, гибок, так мило каламбурил и подпевал цыганкам» (цитата из рассказа. – *Авт.*). Далее А. В. Кубасов добавляет, что цитируемое высказывание «построено в зоне голоса героини, передает ее видение и оценку мужа (знакомое дамское словечко «мило», идет, конечно, не прямо от автора)» [14, с. 283]. Здесь же он пишет о неоформленной, зыбкой внутренней речи героини.

Итак, рассказ строится на внутренней речи Софьи Львовны и ее восприятии окружающих, но – лишь до того места, где собирающийся на службу муж Софьи Львовны звонит по телефону в поисках доктора Салимовича, потому что супруга «сильно расклеилась после вчерашнего». В конце концов вместо доктора Салимовича, которого не оказывается дома, муж договаривается с его сыном, Владимиром Михайлычем, чтобы он приехал и помог Софье Львовне. И вот дальше в повествовании представлены главным образом диалоги и внешнее описание, например:

«...А когда он собрался уходить, она спрашивала его страстным голосом:

– Когда? Сегодня? Где?

И она протянула к его рту обе руки, как бы желая схватить ответ даже руками.

– Сегодня едва ли это удобно, – сказал он, подумав. – Вот разве завтра.

И они расстались. Перед обедом Софья Львовна поехала в монастырь к Оле, но там сказали ей, что Оля где-то по покойнике читает псалтирь. Из монастыря она поехала к отцу и тоже не застала дома, потом переменяла извозчика и стала ездить по улицам и переулкам без всякой цели, и каталась так до вечера».

Таким образом, мы обнаруживаем доминирование внутренней точки зрения в первой части рассказа и внешней точки зрения во второй части рассказа (которая по объему составляет примерно четверть всего рассказа). Можно ли сказать, что этому доминированию различных точек зрения соответствуют значимым образом отличающиеся содержания?

В литературе смысл рассказа «Володя большой и Володя маленький» раскрывается, как правило, через обращение ко второй части. Цитируется место, где Софья Львовна, расстроенная вчерашней встречей с ушедшей в монастырь Олей, спрашивает Володю маленького, как ей жить и как решить вопрос своей жизни, и слышит в ответ издевательское «тарарабумбия»⁷, это же словечко Володя маленький напевает после того, как получил от Софьи Львовны «то, что ему было нужно».

Н. Я. Берковский пишет, что рассказ «Володя большой и Володя маленький» – один из самых страшных рассказов Чехова. В нем демонстрируется, как отсутствие каких бы то ни было верований, убеждений, норм не только не удручает людей, но составляет для них льготу и удобство. Любовные дела совершаются без любви, отношения людей друг к другу сознательно сухи и жестки, оба героя обращаются с Софьей Львовной, не задумываясь над тем, что она может чувствовать и испытывать [40].

А. П. Кузичева предлагает, если можно так выразиться, нейтральное определение сути рассказа: речь идет о молодой женщине, вышедшей *par dépit* (с досады, чтобы не остаться старой девой) замуж за человека старше ее на тридцать лет и изменившей мужу с тем, кого она, как ей казалось, любила [15, с. 238].

В этих описаниях и определениях все-таки остается за скобками то, что сама Софья Львовна «чувствует и испытывает», а ведь об этом идет речь в первой части рассказа, построенной на внутренней речи героини. Отталкиваясь от содержания первой части и несколько изменив формулировку А. П. Кузичевой, можно дать дополнительное определение сути рассказа: описываются *переживания* молодой женщины, которая, чтобы не остаться старой девой, вышла замуж за человека много старше ее, стала любовницей его молодого друга, который через неделю ее бросил.

Таким образом, мы получаем две сюжетные линии. Одна состоит в описании некоторого положения вещей: выход замуж Софьи Львовны за человека старше нее, падение в качестве любовницы Володи маленького, кутежи в ресторанах, круговерть поездок на тройке, встречи с монашенкой Олей... Другая линия: переживания Софьи Львовны по поводу этого

⁷ О том, что словечко тарарабумбия взято из песенки парижского полусвета конца XIX в., [см. 38, с. 488].

положения вещей. Обратим внимание на то, что обе линии не вытекают автоматически друг из друга, или, скажем так, не могут быть поняты как необходимое продолжение друг друга. Муж Софьи Львовны вполне мог бы дозвониться до доктора Салимовича, и тогда не произошло бы, по крайней мере в этот день, соблазнение Софьи Львовны Володей маленьким. Во всяком случае читатель снова не почувствует, что чего-то не хватает, если ограничится чтением первой части – до того места, где Ольга Львовна целует руку мужу перед его уходом, потому что все женщины, которые его любили, делали это.

И точно так же была бы воспринята как нечто вполне самостоятельное вторая часть рассказа, – начиная с доклада горничной о приходе Владимира Михайлыча, и с той детали, что Софья Львовна, пошатываясь от усталости и головной боли, быстро надела новый удивительный капот сиреневого цвета.

Можно ли найти в рассказе место, в котором соединяются обе сюжетные линии: то, что происходит с героиней, и то, как происходящее ею воспринимается? Здесь могло бы открыться некое «третье содержание» по аналогии с тем, что было выявлено при анализе ранее рассмотренных рассказов.

Обратим внимание на окончание рассказа. Сообщается, что Володя маленький спустя неделю бросил Софью Львовну, и жизнь пошла по-прежнему, такая же неинтересная и иногда мучительная. Полковник и Володя маленький играли на бильярде и в пикет, Рита рассказывала анекдоты, а Софья Львовна ездила на извозчике и просила мужа покатасть ее на тройке. Затем следует чрезвычайно интересное место:

«Заезжая почти каждый день в монастырь, она (Софья Львовна. – Авт.) надоедала Оле, жаловалась ей на свои невыносимые страдания, плакала и *при этом чувствовала, что в келью вместе с нею входило что-то нечистое, жалкое, поношенное*, а Оля машинально, тоном заученного урока говорила ей, что все это ничего, все пройдет и бог простит».

Мы видим, что посещения Софьей Львовной монашки Оли описываются с внешней точки зрения. Однако в нем присутствует представленный с внутренней точки зрения фрагмент, – о том, что чувствовала в момент посещения монастыря Софья Львовна, это место мы выделили курсивом. Проведем знакомую операцию: удалим выделенную курсивом часть, тогда останется лишь описание посещения монастыря: заезжая почти каждый день в монастырь, Софья Львовна жаловалась на невыносимые страдания, плакала, а Оля говорила ей, что все это ничего, все пройдет и бог простит.

В таком случае будет выглядеть неуместным выражение *бог простит*, потому что получится, что бог должен простить Софье Львовне ее невыносимые страдания. Однако все станет на свои места, если мы обратимся к первому варианту рассказа «Володя большой и Володя маленький», в нем посещение монастыря дано в несколько иной редакции: «И монашка Оля, которой она, заезжая каждый день в монастырь, жаловалась на свои невыносимые страдания, говорила ей, что все это ничего, все пройдет...» [20, с. 3; 38, с. 401].

Здесь отсутствует выражение *бог простит*, но также отсутствует фрагмент про то, что чувствовала Софья Львовна. Он был вставлен Чеховым в окончательной редакции вместе с выражением *бог простит*.

Теперь в этой вставке можно увидеть новое, искомое «третье содержание» наряду с обычной характеристикой Софьи Львовны как жертвы бездушного отношения со стороны тех, к кому она обращается в попытках понять, что с нею происходит.

В одной из пьес Ж.-П. Сартра есть выражение «Ад – это другие» [22, с. 112]. Оно вполне резюмирует сложившееся в литературе понимание рассказа «Володя большой и Володя маленький»: окружение Софьи Львовны видит в ней любовницу и «кусочек мяса» [24, с. 171], обращается с нею, не задумываясь над тем, что она может чувствовать и испытывать [40], она находится в полной зависимости от людей, которые ее окружают, обманута циником Володей маленьким и ушедшей в монастырь Ольгой [6, с. 387].

Однако все это не позволяет понять, почему Софья Львовна чувствовала, что в келью вместе с нею входило что-то нечистое, жалкое, поношенное, и за что бог ее должен простить. Как можно предположить, имеется в виду, что Софья Львовна сама выбрала жизнь «неинтересную и мучительную», когда согласилась выйти замуж за нелюбимого человека, предложила монашке прокатиться на тройке в нетрезвой компании, с готовностью стала любовницей Володи маленького...⁸ И вот этот сделанный ею самою выбор заставляет испытывать невы-

⁸ Между прочим, сцена катания монашенки Оли на тройке появилась также лишь в окончательной редакции рассказа «Володя большой и Володя маленький» [см. 38, с. 487].

носимые страдания. Здесь можно снова обратиться к формуле Сартра, правда, в несколько измененном виде: «Ад – это мы сами».

VII

Прежде чем перейти к соображениям общего характера, рассмотрим для полноты обзора, пусть относительного, рассказы А. П. Чехова «Супруга» (1895) и «Ведьма» (1886). В рассказе «Супруга» муж находит адресованную его супруге телеграмму из Монте-Карло от любовника, и предлагает, приняв вину на себя, дать ей развод. Супруга признает любовную связь с этим человеком, но не соглашается на развод, потому что не желает терять общественного положения, к тому же любовнику через год она наскучит, и сама она не ручается, что ее увлечение будет продолжаться долго. Утром она напоминает через горничную про двадцать пять рублей, которые ей обещал дать муж.

А. П. Чудаков рассматривает этот рассказ как подтверждение тезиса, что «у большинства событий в мире Чехова есть одна особенность: они ничего не меняют» [41, с. 214]. И действительно, пишет он, единственным результатом ночной сцены является приход горничной за двадцатью пятью рублями для супруги, так что все осталось по-старому.

В то же время А. П. Чудаков пишет о размышлениях героя, связанных с событиями этой ночи. Эти размышления, как нам представляется, можно рассматривать в качестве дополнительной сюжетной линии, построенной на внутренней речи, которая, как мы уже отмечали, является разновидностью внутренней точки зрения, когда переживания героя даны через его собственное восприятие и мысли.

Герой вспоминает, что полтора года назад его познакомили с молодым человеком, и спустя два месяца жена начала возвращаться домой в четыре и пять часов утра, а потом стала просить заграничный паспорт, чтобы поехать с супругом в Ниццу якобы для его же лечения, а он отказывал ей, и в доме происходила такая война, что было совестно от прислуги. Он понимает, какую жалкую роль он бы играл, если бы согласился на эту поездку, и спрашивает себя, как он, сын деревенского попа, прямой, грубый человек, по профессии хирург, мог отдаться в рабство и подчинить себя ничтожному, продажному, низкому созданию.

После бурного объяснения с супругой, пришедшей под утро от очередного поклонника, он смотрит на фотографию с тестем, хитрым и жадным до денег, тещей, безумно любящей свою дочь и во всем ей помогающей, его женой и с ним – в качестве молодого, счастливого мужа, наивно верившего, что эта компания хищников даст ему поэзию и счастье и все, о чем он мечтал. И снова спрашивает себя, как он мог беспомощно отдаться в руки лживого, совершенно чуждого ему существа.

Весь рассказ делится на две части, первая строится на размышлениях героя, во второй описывается ссора с пришедшей супругой, эта вторая часть выстроена главным образом в виде диалогов, которые, как мы знаем, являются признаком внешней точки зрения. Таким образом, содержательному различию между частями рассказа – ожидание супруги и ее приход – соответствует доминирование внутренней точки зрения в первой части и внешней точки зрения во второй части рассказа.

Если ограничиться тем, что в рассказе описывается внешним наблюдателем, то можно согласиться, что действительно «все осталось по-старому»: произошел очередной скандал из тех, из-за которых «совестно от прислуги», но который снова ничего не изменил. Однако в рассказе присутствуют, как уже отмечено, размышления героя, в которых рефреном повторяется мысль о своей беспомощности перед чуждым, лживым существом.

Критика обычно выделяет в этих размышлениях характеристику супруги. Но в вопрошании Николая Евграфыча нам представляется не менее существенным открытие своей беспомощности и невозможности что-то изменить. Это приобретенное героем понимание, сравнимое с озарением, парадоксально означает, что чисто формально все-таки нельзя говорить о совершенном повторении одного и того же, при котором все «остается по-старому». Потому что в положение вещей необратимо привнесено то, что В. Б. Катаев, анализирующий рассказы Чехова, назвал сдвигом, или работой, сознания [19, с. 148]. Но именно – чисто формально.

Своеобразие ситуации состоит в том, что происходящее в душе героя – сознание своей беспомощности и невозможности каких-либо изменений – как раз приводит к тому, что все остается по-старому. Хотя очевидно, что среди хороших знакомых доктора могли оказаться адвокаты, которые подсказали бы способ поставить на место лживое и чуждое существо. Здесь мы подбираемся к крайне интересной стороне дела. Конфликт между супругами обречен повторяться до бесконечности, потому что застревает на психологическом уровне и не

переводится в правовое поле, хотя речь идет о вполне доказуемой юридически измене жены, нарушении супружеского долга и пр. Эта обреченность ходить по кругу бесконечного выяснения отношений неслучайна, она перекликается с тем, что писал в свое время П. Я. Чаадаев: в России не выработаны в качестве естественных необходимые и объективные рамки жизни, те автоматические навыки (Чаадаев называет их наезженными путями сознания), «которые придают уму непринужденность и вызывают размеренное движение душ» [32, с. 166].

Между прочим, не достигающие никакого результата выстрелы дяди Вани в профессора Серебрякова, на которые ссылается А. П. Чудаков как на еще один пример того, что у Чехова все остается по-старому, опять же указывают на отсутствие в русской жизни наработанных рамок и навыков, позволяющих уйти от психологии и нескончаемых претензий друг к другу.

В рассказе «Ведьма» дьяк Савелий Гыкин упрекает свою жену Раису Ниловну в том, что она колдовством наводит порчу на «божью погоду», чтобы заманить в их сторожку посторонних людей. И действительно, к ним стучатся сбившиеся с почтового тракта почтальон с ящиком с просьбой пустить погреться. Почтальон, измученный метелью, засыпает на мешках с почтой, но Савелий будит его и заставляет двигаться дальше. Он отправляется с ними показать дорогу на тракт, а когда возвращается, приходит к окончательному выводу, что его жена ведьма.

В целом рассказ написан с позиции внешнего наблюдателя. Очевидно, что Савелий с его нематыми ногами, смутившими в свое время Д. В. Григоровича, представлен с внешней точки зрения. И описание метели как безличной «победительной силы», которая «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...», – тоже предполагает внешнего по отношению к описываемой ситуации наблюдателя. В рассказе много диалогов, которые, как мы знаем, являются маркерами внешней точки зрения.

В то же время в тексте есть фрагменты, в которых события представлены через восприятие героев. Савелий слышит сквозь вой метели едва уловимый тонкий, звенящий стон, похожий на зуденье комара, через некоторое время до его слуха снова доносится явственный звук колокольчика, который затем замер, словно оборвался. Дьячиха созерцает спящего на мешках с почтой почтальона, ее занимает новизна этого человека, его широкая грудь, красивые руки, стройные ноги, которые были «гораздо красивее и мужественнее, чем две «кулдышки» Савелия».

Полусонный почтальон открывает глаза, видит, как в тумане, белую шею и «неподвижный, масляный взгляд дьячихи», снова открывает глаза, вспоминает, где он, понимает беспокойство Савелия; мысль, что предстоит ехать в холодных потемках, пробежала по его телу холодными мурашками...

Дьячиха, оставшись одна, взглянула на свое жилье: чуть ли не полкомнаты занимала постель, состоявшая из грязной перины, серых жестких подушек, одеяла, разного безымянного тряпья – бесформенный, некрасивый ком...

Для нас важно, что в рассказе есть построенные на восприятии героев фрагменты, которые выглядят как избыточные, и вот они привносят дополнительный, или лучше сказать, параллельный, смысл в основную сюжетную линию.

Вот первый из них.

«...он коснулся двумя пальцами ее шеи. Видя, что ему не сопротивляются, он погладил рукой шею, плечо...

– Фу, какая...

– Остались бы... чаю попили бы.

– Куда кладешь? Ты, кутья с патокой! – послышался со двора голос ямщика. – Поперек клади.

– Остались бы... Ишь как воеет погода!

И не совсем еще проснувшись, не успевшим стряхнуть с себя обаяние молодого томительного сна, почтальоном вдруг овладело желание, ради которого забываются тюки, почтовые поезда... все на свете. Испуганно, словно желая бежать или спрятаться, он взглянул на дверь, схватил за талию дьячиху и уж нагнулся над лампочкой, чтобы потушить огонь, как в сенях застучали сапоги и на пороге показался ямщик... Из-за его плеча выглядывал Савелий. Почтальон быстро опустил руки и остановился словно в раздумье.

– Все готово! – сказал ямщик.

Почтальон постоял немного, резко мотнул головой, как окончательно проснувшийся, и пошел за ямщиком. Дьячиха осталась одна.

Здесь курсивом выделена ситуация, которая придает предыдущим словам дьячихи – остаться попить чаю – вполне определенный смысл, они как бы подталкивают к тем действи-

ям, которые чуть было не произошли. И поведение дьячихи после того, как звенящие звуки колокольчиков понеслись от сторожки, – она рванулась с места и нервно заходила из угла в угол – можно истолковать в контексте именно того, что чуть не случилось.

Но сама ситуация, выделенная курсивом, может быть охарактеризована уже приводимыми ранее словами В. Б. Катаева – стара как мир, и в силу своей универсальности представлена в самых разнообразных художественных произведениях. Это означает, что она не связана неразрывно с содержанием данного рассказа. Поэтому ее можно изъять или пропустить без всяких последствий для основной сюжетной линии. Т. е. после слов дьячихи «Остались бы... Ишь как воет погода!» без каких-либо потерь для основного содержания рассказа сразу могли в сенях «застучать» сапоги ямщика.

В таком случае слова дьячихи к почтальону – остаться и попить чаю – означали бы всего лишь стремление как можно дольше отодвинуть время, когда придется остаться с Савелием, с его попреками, убожеством и со своим одиночеством. Соответственно несколько иной смысл получит и поведение дьячихи после того, как звуки колокольчиков понеслись от сторожки.

Нам важно обнаружить и подчеркнуть возможность наложения несовпадающих смысловых интенций в пространстве одного фрагмента. Эти несовпадающие интенции, либо одна, либо другая, будут выступать на первый план при чтении и особенно при перечитывании рассказа внимательным читателем.

Рассмотрим другой фрагмент, выделив курсивом то, что соответствует внутренней точке зрения.

«...Долго плакала дьячиха. В конце концов она глубоко вздохнула и утихла. За окном все еще злилась вьюга. В печке, в трубе, за всеми стенами что-то плакало, а Савелию казалось, что это у него внутри и в ушах плачет. Сегодняшним вечером он окончательно убедился в своих предположениях относительно жены. Что жена его при помощи нечистой силы распоряжалась ветрами и почтовыми тройками, в этом уж он более не сомневался. Но, к сугубому горю его, эта таинственность, эта сверхъестественная, дикая сила придавали лежавшей около него женщине особую, непонятную прелесть, какой он и не замечал ранее. Оттого, что он по глупости, сам того не замечая, опозтизировал ее, она стала как будто белее, глаже, неприступнее...

– Ведьма! – негодовал он. – Тьфу, противная!

А между тем, дождавшись, когда она утихла и стала ровно дышать, он коснулся пальцем ее затылка... подержал в руке ее толстую косу. Она не слышала... Тогда он стал смелее и погладил ее по шее.

– Отстань! – крикнула она и так стукнула его локтем в переносицу, что из глаз его посыпались искры.

Боль в переносице скоро прошла, но пытка все еще продолжалась».

Если применить к рассказу «Ведьма» тезис, что «у большинства событий в мире Чехова есть одна особенность: они ничего не меняют» (А. П. Чудаков), то эту часть рассказа и тем самым весь рассказ было бы правомерно закончить фразой «Что жена его при помощи нечистой силы распоряжалась ветрами и почтовыми тройками, в этом уж он более не сомневался». Тогда получилось бы, что в конечном счете все действительно осталось по-прежнему: за окном злится вьюга, дьяк окончательно убеждается в колдовстве жены.

Но рассказ получает неожиданное продолжение. Чехов пишет, что сверхъестественная дикая сила, которую приписал Савелий своей жене, придали ей непонятную прелесть, которую раньше он не замечал, и что Савелий по своей глупости, т. е. в результате своих нелепых подозрений в колдовстве жены, ее опозтизировал. Он увидел теперь в ней больше, чем есть, испытал, может быть, впервые в жизни нежность. И получил удар в переносицу. Но боль утихла, а пытка в виде невыносимого чувства нежности продолжилась.

Это окончание придает дополнительный и, можно сказать, неожиданный смысл теперь уже всему рассказу и, в частности, образу Савелия. И снова на первый план при чтении рассказа будет выступать перед читателем либо одна, либо другая смысловая интенция.

VIII

В самом начале мы обратили внимание на то, что в некоторых рассказах Чехова нарушается правило Аристотеля, согласно которому художественное произведение должно быть построено таким образом, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось и расстраивалось целое. Мы показали, что по крайней мере в таких рассказах, как «Огни», «Дом с мезонином», «Ионыч», «Страх», удаление одной из частей (одной из сюжетных линий) не приводит к тому, что оставшаяся часть теряет свою относительную законченность, наоборот,

эта часть вполне может быть воспринята как отдельное произведение. Обнаружилось также, что содержательно отличающиеся части рассказов могут быть представлены в рамках оппозиции внутренней и внешней точек зрения.

Укажем на важную сторону дела. Ю. М. Лотман в работе «Культура и взрыв» пишет о неизбежности того, чтобы «пространство реальности не охватывалось ни одним языком в отдельности, а только их совокупностью». Далее он пишет, что «минимальной работающей структурой является наличие двух языков и их неспособность, каждого в отдельности, охватить внешний мир. Сама эта неспособность есть не недостаток, а условие существования, ибо именно она диктует необходимость *другого* (другой личности, другого языка, другой культуры)». Он подчеркивает, что условием адекватности отражения внеязыковой реальности является взаимная непереводаемость или ограниченная переводимость языков [18, с. 9–10].

Представляется, что рассуждения Лотмана о минимальной структуре, состоящей из непереводаемых друг в друга двух языков, можно распространить на отношение между внутренней и внешней точками зрения, которые лишь вместе позволяют исчерпывающим образом описать то, что повествуется⁹.

Выше мы приводили пример с рассказом Хемингуэя «Убийцы», который построен чисто внешним образом, при отсутствии таких оборотов речи, как «он подумал...» или «он почувствовал...». И тем не менее проскользнуло «Он говорил все тем же тусклым голосом». Очевидно, что речь идет о восприятии Ником Адамсом голоса Оле Андресона. Напомним также слова Женетта о невозможности построить рассказ и на исключительно внутренней точке зрения, так как необходимо, чтобы персонаж хотя бы минимально был описан извне или был назван.

Б. А. Успенский пишет, что принятию автором точки зрения персонажа часто предшествует взгляд на этого персонажа с точки зрения стороннего наблюдателя. Он приводит в качестве примера рассказ И. Бунина «Грамматика любви», в котором герой сначала описывается внешним образом, но затем становится носителем авторской точки зрения, «то есть подробно описываются его мысли и чувства и вообще весь мир дается через его восприятие» [27, с. 192].

Итак, обе точки зрения в разной степени, но необходимым образом дополняют друг друга. Подчеркнем теперь второй момент – непереводаемость или неполную переводимость их друг в друга. Сравним фразы «Он волновался» и «Он, по всей видимости, волновался». Первая фраза выражает внутреннюю точку зрения, потому что ее можно преобразовать в предложение от первого лица «Я волновался», а вторая фраза выражает внешнюю точку зрения, так как ее нельзя преобразовать в предложение от первого лица, иначе получится «Я, по всей видимости, волновался».

Эти фразы нельзя представить и в качестве продолжения или развития друг друга, потому что в одном случае речь идет о восприятии ситуации персонажем, в другом – о восприятии самого персонажа внешним наблюдателем. Но Ю. М. Лотман пишет далее, что непереводаемые друг в друга языки должны, с одной стороны, *накладываться* друг на друга, «поразному отражая одно и то же», а с другой стороны, располагаться в одной плоскости, «образуя в ней внутренние границы» [18, с. 10]. У нас речь идет о внутренней и внешней точках зрения, и очевидно, если следовать ходу мысли Лотмана, что в тексте должны быть такие фрагменты, в которых обе точки зрения именно «накладываются друг на друга». А это означает, делаем вывод мы, что в таких фрагментах должно происходить удвоение смысла.

Вернемся к описанию встречи Старцева и Екатерины Ивановны после четырех лет ее пребывания в Москве. Чтобы не загромождать изложение, дадим в пересказе.

Сообщается, что Екатерина Ивановна похудела, побледнела, стала красивее и стройнее, но в ней уже не было прежней свежести и выражения детской наивности, и появилось несмелое и виноватое, точно она в доме Туркиных уже не чувствовала себя как дома.

Она подает руку Старцеву, и было видно, что у нее тревожно билось сердце, она пристально, с любопытством глядит ему в лицо.

Она и теперь Старцеву нравилась, но что-то уже доставало или было лишнее, и что-то мешало чувствовать, как прежде. Ему не нравилась ее бледность, новое выражение, слабая улыбка...

Если мы прочитаем последовательно первую и вторую части фрагмента, то обнаружим, что вторая часть является продолжением первой. В обеих частях речь идет о том, как Екате-

⁹ Интересно было бы вместо оппозиции внутренней и внешней точек зрения в качестве языков описания художественной реальности использовать оппозицию длительности (*durée*) и повтора во времени Анри Бергсона.

рина Ивановна за время учебы в Москве стала взрослее, и что она с тревожным сердцем и с любопытством глядит в лицо человека, который когда-то сделал ей предложение. Обе части фрагмента предстанут как выражение внешней точки зрения.

В третьей части идет речь о восприятии Старцевым собственных чувств по поводу Екатерины Ивановны: она продолжает ему нравиться, но что-то мешает чувствовать, как прежде. Перед нами теперь внутренняя точка зрения. И вот после прочтения третьей части текста смысл предыдущей, второй части, меняется: это Старцев видит, что у Екатерины Ивановны тревожно билось сердце, и как она пристально глядит ему в лицо.

Произошло наложение внешней и внутренней точки зрения (по Лотману, языков) на вторую часть текста, в результате ее смысл удваивается. Но, разумеется, читатель не может воспринимать одновременно оба смысла одного и того же фрагмента текста как *одинаково* значимые, при перечитывании рассказа на передний план будет выступать то одно понимание, то другое.

Для пояснения этой стороны дела обратимся к Эдмунду Гуссерлю. В работе «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии» он на примере восприятия листа бумаги вводит понятия переднего и заднего плана, или фона. Он пишет о том, что восприятие вещи состоит в ее «выхватывании» из того, что ее окружает. Это окружение представляет задний план восприятия, или фон. Он тоже каким-то образом воспринимается, тем не менее в данный момент времени находится вне акта схватывания, он имеется в виду, но не положен как нечто самостоятельное. Однако то, что ранее воспринималось в качестве фона (фоновых созерцаний, пишет Гуссерль), может переместиться на первый план, а то, что воспринималось в качестве переднего плана, уйдет в область фона. Но при всех модификациях сохраняется различие двух планов восприятия [9, с. 108–109].

Можно принять, что то, что пишет Гуссерль о восприятии отдельной вещи и фоновом созерцании, вполне соотносимо с пониманием основной мысли определенной части текста и фоновой мысли, последняя же может вдруг открыться в качестве основной при повторном чтении.

Не означает ли это, что в любом повествовании, если в нем имеется описание восприятия героем своего внутреннего состояния, должны присутствовать фрагменты, которым свойственна смысловая двойственность? Проведем еще раз эксперимент, удалим третью часть, в которой говорится о восприятии Старцевым собственных чувств при встрече с Екатериной Ивановной. Тогда снова останется лишь описание внешним наблюдателем того, как Екатерина Ивановна подает руку Старцеву, и было видно, что у нее тревожно билось сердце...

Таким образом, удвоение смысла (можно было бы даже сказать – двусмысленность, если бы не наличие у этого слова отрицательных коннотаций) порождается введением восприятия героем собственных чувств и мыслей. Такое же удвоение смысла присутствует, как мы видели, в других случаях: при описании игры Екатерины Ивановны на фортепиано в день первого посещения Старцевым дома Туркиных, а также в рассмотренных фрагментах рассказов «Дом с мезонином», «Страх», «Огни», «Володя большой и Володя маленький», «Супруга», «Ведьма». Каждый раз удвоение смысла порождается *вставкой* (назовем ее так), с описанием внутреннего опыта героя. В то же время эта вставка позволяет обнаружить, и мы это продемонстрировали, объединяющую идею рассказа в виде того, что мы назвали *третьим содержанием*, без которого рассказы распадаются на тривиальные истории.

Проделанный нами анализ рассказов Чехова в какой-то степени объясняет приведенные в качестве эпиграфа в начале статьи слова Льва Толстого о том, что Чехова можно много раз перечитывать.

Список литературы

1. Абрамов Я. В. Малые и великие дела // Книжки «Недели»: ежемесячный литературный журнал. 1896. Июль.
2. Аристотель. Соч. : в 4 т. Т. 4. М. : Мысль, 1983.
3. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М. : Изд-во Московского университета, 1987. 512 с.
4. Белкин А. Читая Достоевского и Чехова (Статьи и разборы). М. : Худож. лит., 1973. 304 с.
5. Бицilli П. М. Трагедия русской культуры : исследования, статьи, рецензии. М. : Русский путь, 2000. 608 с.
6. Бялый Г. А. Чехов // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. IX. Литература 70–80-х годов. Ч. 2. 1956. 628 с.
7. Гайденок П. П. Экзистенциал // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 4 / Ин-т философии РАН, Нац. общ.-научн. фонд. 2010. 736 с.

8. Гроссман Л. П. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 4. Мастера слова. Натурализм Чехова. Кн-во «Современные проблемы» Н. А. Столляр. М., 1928. 346 с.
9. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1. М. : Академический Проект, 2009. 489 с.
10. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. Т. 2. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
11. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : Изд-во МГУ, 1979. 324 с.
12. Катаев В. Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. М. : Изд-во МГУ, 1998. 109 с.
13. Колесниченко Ю. В. Философия личности как преодолённая феноменология. Вл. Соловьев и М. М. Бахтин // Вопросы философии. 2012. № 1.
14. Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации : монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1998. 399 с.
15. Кузичева А. П. Чехов. Жизнь «отдельного человека». М. : Молодая гвардия, 2010. 566 с.
16. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига : Зинатне, 1990. 510 с.
17. Лекторский В. А. Опыт // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 3. М. : Мысль, 2010. 692 с.
18. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М. : Гнозис ; Прогресс, 1992. 272 с.
19. Ненасhev М. И. Своеобразие паузы в драматургии А. П. Чехова // Вестник Гуманитарного образования. 2024. № 1 (33).
20. Русские ведомости. 1893. № 357, 28 декабря.
21. Сапогов В. А. Повествование // Литературный энциклопедический словарь. М. : Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.
22. Сартр Ж.-П. Грязными руками : пьесы. Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 1999. 431 с.
23. Соловьев В. С. Сочинения : в 2 т. Т. 1. М. : Мысль, 1988. 892 с.
24. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М. : Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
25. Степанов А. Д. Чехов и Левитан: вопросы техники // Мир русского слова. 2020. № 1.
26. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. 184 с.
27. Успенский Б. А. Поэтика композиции. М. : Искусство, 1970. 258 с.
28. Флоренский П. А., свящ. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М. : Мысль, 2000. 446 с.
29. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. Томск : Водолей, 1998. 384 с.
30. Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков : Фолио, 2003. 503 с.
31. Хализев В. Е. Сюжет // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины : уч. пособие. М. : Высш. шк. ; Академия, 1999. 556 с.
32. Чаадаев П. Я. Избранные труды. М. : Российская политическая энциклопедия, 2010. 968 с.
33. Чехов А. П. Полное собрание сочинений : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 4. М. : Наука, 1976. 656 с.
34. Чехов А. П. Полное собрание сочинений : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 6. М. : Наука, 1978. 775 с.
35. Чехов А. П. Полное собрание сочинений : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 9. М. : Наука, 1980. 616 с.
36. Чехов А. П. Полное собрание сочинений : в 30 т. Письма : в 12 т. Т. 12. М. : Наука, 1983. 640 с.
37. Чехов А. П. Полное собрание сочинений : в 30 т. Сочинения : в 18 т. Т. 7. М. : Наука, 1985. 736 с.
38. Чехов А. П. Полное собрание сочинений : в 30 т. Сочинения : в 18 т. Т. 8. М. : Наука, 1985. 528 с.
39. Чехов А. П.: Pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Антология. СПб. : Изд-во РХГИ, 2002. 1072 с.
40. Чехов А. П.: Pro et contra. Т. 2. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX в. (1914–1960). СПб. : Изд-во РХГА, 2010. 1096 с. URL: <https://a-chehov.ru/publikacii/chehov-pro-et-contra-tom-2/p31> (дата обращения: 24.11.2024).
41. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. : Наука, 1971. 292 с.

About the storylines in the stories of A. P. Chekhov

Nenashev Mikhail Ivanovich

Doctor of Philosophy, professor, independent researcher.
Russia, Kirov. ORCID: 0000-0002-7779-3876. E-mail: mnenashev@inbox.ru

Abstract. Currently, it is becoming relevant to shift attention in the study of A. P. Chekhov's work to the features of the construction of his stories. It turns out that in some stories there is more than one storyline, and the removal of one of the storylines does not lead to the fact that the remaining part loses its relative completeness, on the contrary, this part may well be perceived as a separate work. From this point of view, the stories "House with a mezzanine", "Fear", "Lights", "Ionich" are considered. It is shown that the storylines in these stories differ in the context of the opposition of internal and external points of view, in which events and actions are described respectively either through the perception of the hero (the so-called subjective narrative), or from the perspective of an external observer.

From an internal point of view, there is a difference between the external experience, when the hero perceives events and circumstances through sight and hearing, and the internal experience, in which the hero perceives his own feelings, mental images and emotions. It is found, on the one hand, that the presence in the text of a description of the inner experience of the hero gives a double meaning – the main and background – to the adjacent fragments of the text, but upon repeated reading, the background meaning can be perceived as the main one. On the other hand, the analysis of the hero's inner experience allows us to find content that gives the whole story a non-trivial meaning. It is shown that even in relatively small tales by A. P. Chekhov, such as "Volodya the Big and Volodya the Little", "Supruga" ("Spouse"?), "The Witch", fragments of the text can be distinguished in the form of emerging plotlines dominated by either an internal or external point of view, this distinction allows us to identify unexpected semantic intentions. The ideas of Y. M. Lotman, B. A. Ouspensky, R. Barth, E. Husserl, and M. Heidegger are used as a methodological basis.

Keywords: Chekhov's short stories, storyline, internal and external points of view, focalization, existential.

References

1. Abramov Ya. V. *Malye i velikie dela* [Small and Great Deeds] // *Knizhki "Nedeli": ezheemesyachnyj literaturnyj zhurnal* – Books of the Week: a monthly literary magazine. 1896. July.
2. Aristotel'. *Soch. : v 4-h t. T. 4* [Works : in 4 vols. Vol. 4]. M. Mysl' (Thought), 1983.
3. Bart R. *Vvedenie v strukturnyj analiz povestvovatel'nyh tekstov* [Introduction to the structural analysis of narrative texts] // *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv.* – Foreign aesthetics and theory of literature of the XIX–XX centuries. M., Publishing house of Moscow University. 1987. 512 p.
4. Belkin A. *Chitaya Dostoevskogo i Chekhova (Stat'i i razbory)* [Reading Dostoevsky and Chekhov (Articles and analyses)]. M., Hudozh. lit. (Fiction), 1973. 304 p.
5. Bicilli P. M. *Tragediya russkoj kul'tury : issledovaniya, stat'i, recenzii* [The Tragedy of Russian Culture : research, articles, reviews]. M. Rus-skij put' (Russian way), 2000. 608 p.
6. Byalyj G. A. *Chekhov* [Chekhov] // *Istoriya russkoj literatury : v 10 t.* – History of Russian literature: in 10 vols. / Academy of Sciences of the USSR. Institute rus. lit. (Pushkin house). M. ; L. Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1941–1956. T. IX. Literature of the 70–80s. Ch. 2. 1956. 628 p.
7. Gajdenko P. P. *Ekzistencial* [Existential] // *Novaya filosofskaya enciklopediya : v 4 t. T. 4* – New Philosophical Encyclopedia : in 4 vols. Vol. 4 / Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, National Scientific Fund. 2010. 736 p.
8. Grossman L. P. *Sobranie sochinenij : v 5 t. Tom 4. Mastera slova. Naturalizm Chekhova. Kn-vo "Sovremennye problemy"* N. A. Stollyar [Collected Works : in 5 vols. Vol. 4. Masters of the Word. Chekhov's Naturalism. Book "Modern Problems" N. A. Stollyar]. M. 1928. 346 p.
9. Gusserl' E. *Idei k chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoi filosofii Kniga 1* [Ideas towards a pure phenomenology and phenomenological philosophy. Book 1]. M. Akademicheskij Proekt, 2009. 489 p.
10. Zhenett Zh. *Figury : v 2-h tomah. Tom 2* [Figures : in 2 vols. Vol. 2]. M. Sabashnikov Publishing House, 1998. 472 p.
11. Kataev V. B. *Proza Chekhova: problemy interpretacii* [Chekhov's Prose: Problems of Interpretation]. M. Moscow State University Publ., 1979. 324 p.
12. Kataev V. B. *Slozhnost' prostoty. Rasskazy i p'esy Chekhova* [The Complexity of Simplicity. Stories and Plays by Chekhov]. M. Moscow State University Publ., 1998. 109 p.
13. Kolesnichenko Yu. V. *Filosofiya lichnosti kak preodolennaya fenomenologiya. Vl. Solov'ev i M. M. Bahtin* [Philosophy of Personality as Overcome Phenomenology. Vl. Soloviev and M. M. Bakhtin] // *Voprosy filosofii* – Questions of Philosophy. 2012. No. 1.
14. Kubasov A. V. *Proza A. P. Chekhova: iskusstvo stilizacii : monografiya* [A. P. Chekhov's Prose: The Art of Stylization : monograph] / Ural State Pedagogical University. Ekaterinburg, 1998. 399 p.
15. Kuzicheva A. P. *Chekhov. Zhizn' "otdel'nogo cheloveka"* [The Life of a "Separate Man"]. M. Molodaya gvardiya (Young Guard). 2010. 566 p.
16. Levitan L. S., Cilevich L. M. *Syuzhet v hudozhestvennoj sisteme literaturnogo proizvedeniya* [Plot in the artistic system of a literary work]. Riga. Zinatne, 1990. 510 p.
17. Lektorskiy V. A. *Opyt* [Experience] // *Novaya filosofskaya enciklopediya : v 4 t. T. 3* – New Philosophical Encyclopedia : in 4 vols. Vol. 3. M. Mysl', 2010. 692 p.
18. Lotman Yu. M. *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion]. M. Gnozis ; Progress, 1992. 272 p.
19. Nenashev M. I. *Svoebrazie pauzy v dramaturgii A. P. Chekhova* [The peculiarities of the pause in the drama of A. P. Chekhov] // *Vestnik Gumanitarnogo obrazovaniya* – Herald of Humanitarian Education. 2024. No. 1 (33).
20. *Russkie vedomosti* – Russian Vedomosti, 1893, No. 357, 28 December.
21. Sapogov V. A. *Povestvovanie* [Narrative] // *Literaturnyj enciklopedicheskij slovar'* – Literary Encyclopedic Dictionary. M. Sov. Enciklopediya (Soviet Encyclopedia). 1987. 752 p.
22. Sartr Zh.-P. *Gryaznymi rukami : p'esy* [With Dirty Hands : plays]. Har'kov. Folio ; M. AST, 1999. 431 p.
23. Solov'ev V. S. *Sochineniya : v 2 t. T. I.* [Works : in 2 vols. Vol. 1]. M. Mysl' (Thought), 1988. 892 p.
24. Stepanov A. D. *Problemy kommunikacii u Chekhova* [Problems of Communication in Chekhov]. M. Yazyki slavyanskoj kul'tury (Languages of Slavic Culture), 2005. 400 p.

25. Stepanov A. D. *Chekhov i Levitan: voprosy tekhniki* [Chekhov and Levitan: Questions of Technology] // Mir russkogo slova (The World of the Russian Word). 2020. No. 1.
26. Suhii I. N. *Problemy poetiki A. P. Chekhova* [Problems of the poetics of A. P. Chekhov]. L. Publishing house of Leningrad University, 1987. 184 p.
27. Uspenskij B. A. *Poetika kompozicii* [Poetics of composition]. M. Iskusstvo (Art), 1970. 258 p.
28. Florenskij P. A., *priest. Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii* [Articles and research on the history and philosophy of art and archeology]. M. : Mysl' (Thought), 2000. 446 p.
29. Hajdegger M. *Prolegomeny k istorii ponyatiya vremeni* [Prolegomena to the History of the Concept of Time]. Tomsk. Vodolej (Aquarius), 1998. 384 p.
30. Hajdegger M. *Bytie i vremya* [Being and Time]. Har'kov. Folio, 2003. 503 p.
31. Halizev V. E. *Syuzhet* [Plot] // *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: Osnovnye ponyatiya i terminy : uch. posobie* [Introduction to literary criticism. Literary work: Basic concepts and terms : teaching aid]. M. Higher school ; Academy, 1999. 556 p.
32. Chaadaev P. Ya. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. M. Rossijskaya politicheskaya enciklopediya (Russian Political Encyclopedia), 2010. 968 p.
33. Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij : v 30 t. Pis'ma : v 12 t. T. 4* [Complete Works : in 30 vols. Letters : in 12 vols. Vol. 4]. M. Nauka (Science), 1976. 656 p.
34. Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij : v 30 t. Pis'ma : v 12 t. T. 6* [Complete Works : in 30 vols. Letters : in 12 vols. Vol. 6]. M. Nauka (Science), 1978. 775 p.
35. Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij : v 30 t. Pis'ma : v 12 t. T. 9* [Complete Works : in 30 vols. Letters : in 12 vols. Vol. 9]. M. Nauka (Science), 1980. 616 p.
36. Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij : v 30 t. Pis'ma : v 12 t. T. 12* [Complete Works : in 30 vols. Letters : in 12 vols. Vol. 9]. M. Nauka (Science), 1983. 640 p.
37. Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij : v 30 t. Sochineniya : v 18 t. T. 7* [Complete Works : in 30 vols. Essay : in 18 vols. Vol. 7]. M. Nauka (Science), 1985. 736 p.
38. Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij : v 30 t. Sochineniya : v 18 t. T. 8* [Complete Works : in 30 vols. Essay : in 18 vols. Vol. 8]. M. Nauka (Science), 1985. 528 p.
39. Chekhov A. P.: *Pro et contra. Tvorchestvo A. P. Chekhova v russkoj mysli konca XIX – nachala XX v. (1887–1914). Antologiya* [Chekhov A. P.: Pro et contra. The work of A. P. Chekhov in Russian thought of the late 19th – early 20th centuries (1887–1914). Anthology]. SPb. Publishing House of the Russian State Institute of Art and History, 2002. 1072 p.
40. Chekhov A. P.: *Pro et contra. Tom 2. Lichnost' i tvorchestvo A. P. Chekhova v russkoj mysli XX v. (1914–1960)* [Chekhov A. P.: Pro et contra. Vol. 2. The personality and work of A. P. Chekhov in Russian thought of the 20th century (1914–1960)]. SPb. Publishing House of the Russian State Institute of Art and History, 2010. 1096 p. Available at: <https://a-chehov.ru/publikacii/chehov-pro-et-contra-tom-2/p31> (date of access: 24.11.2024).
41. Chudakov A. P. *Poetika Chekhova* [Chekhov's poetics]. M. Nauka (Science). 1971. 292 p.

Поступила в редакцию: 21.03.2025

Принята к публикации: 18.06.2025