

“В душе остается свежесть...”

“Иногда взбираешься по скучной петербургской лестнице куда-нибудь на пятый этаж: чувствуешь себя раздраженным уродливыми и глупыми житейскими мелочами. И вдруг, на повороте, из притворенных дверей чужой квартиры донесутся звуки фортепьяно. И Бог знает, почему именно в это мгновение, как никогда прежде, волны музыки сразу охватят душу. Все кругом озаряется как будто сильным и неожиданным светом, и, понимаешь, что <...> есть только одно в мире важное и необходимое, то, о чем случайно напомнили эти волны музыки <...>.”

Так действуют маленькие поэмы Чехова. Поэтический порыв мгновенно налетает, охватывает душу, вырывает ее из жизни и так же мгновенно уносится. В неожиданности заключительного аккорда, в краткости – вся тайна не определимого никакими словами музыкального очарования. Читатель не успел опомниться. Он не может сказать, какая тут идея, насколько полезно или вредно это чувство. Но в душе остается свежесть...”.

Д.С. Мережковский¹.

“Антон Павлович Чехов – творец маленького рассказа, самого трудного из всех”². Маленького, потому что часто рассказ всего на нескольких страничках. А самого трудного, потому что в нескольких страничках, в немногих словах – то “важное и необходимое” для каждого человека, о чем так часто забывается в житейской суете.

Критик Мережковский видел тайну притягательной силы чеховского рассказа в “неожиданности” и “краткости” его “заключительного аккорда”.

С этим мнением перекликаются воспоминания профессора Г.И. Россолимо, товарища А.П. Чехова по Московскому университету: “Меня особенно поразило то, что он подчас, заканчивая абзац или главу, особенно старательно подбирает слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложению”³.

Верность заключительного аккорда, конечно, лишь одна из чеховских тайн, но значимость ее нельзя недооценивать. Заключительный аккорд – частица целого, он не зазвучит и не “охватит душу”, если бледно и невыразительно остальное. Однако ведь и целое не будет целым, утратит свое очарование без точного завершения.

В статье мы рассмотрим окончание рассказа “Крыжовник” (1898), чтобы попытаться раскрыть “тайну звучания” его последнего аккорда: *Дождь стучал в окна всю ночь.*

Последний абзац состоит всего из одного предложения: *Дождь стучал в окна всю ночь.* В предложении четыре синтаксемы – субъектная, предикатная, директивная и темпоративная. Существительное *дождь*, находящееся в позиции субъекта, употребляется в

¹ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы// Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. – С. 553.

² Гарин Н. Памяти Чехова// А.П. Чехов в воспоминаниях современников, М., 1960, 1986 или в библиотеке М. Мошкова: <http://www.lib.ru/LITRA/CHEHOW/vosp.txt>. В статье все цитаты из данной книги даются по Интернет-изданию.

³ Г.И. Россолимо. Воспоминания о Чехове// А.П. Чехов в воспоминаниях современников, М., 1960, 1986.

предметном значении, как совокупное обозначение множества капелек, составляющих *дождь*⁴. Глагол *стучать* передает однообразные негромкие ритмичные звуки, а форма НСВ в сочетании с темпоративной синтаксемой – *всю ночь* – подчеркивает их нескончаемость и монотонность. Правы были и Д.С. Мережковский, и Г.И. Россолимо: завершение действительно музыкальное.

При анализе этого фрагмента: *Дождь стучал в окна всю ночь*, – заслуживает внимания еще одно обстоятельство. В предметном значении существительное *дождь* чаще всего употребляется в контекстах, когда появляется **наблюдатель** – воспринимающий зрительно, с помощью слуха и осязания дождевые капельки и струйки. Ср.:

<i>признаковое значение</i>	<i>предметное значение</i>
(Подожди, не выходи на улицу.) <i>На улице дождь.</i>	<i>Дождь всю ночь стучал/ барабанил в окна.</i>
<i>На следующей неделе в Москве пройдут дожди.</i>	<i>Дождь был холодным и противным.</i>

Рассматривая завершение рассказа, важно ответить на вопрос: кто в данном случае является наблюдателем? Автор? Или это учитель Буркин не спит, взволнованный рассказом Ивана Ивановича, и с ночи до рассвета, до того, как засветлеют окошки, слушает однообразный стук капелек дождя в окно? И в этом случае точка зрения автора и точка зрения персонажа совпадают?

Интересно, что вопрос о наблюдателе не возникает, когда мы начинаем читать рассказ. Вспомним:

Еще с раннего утра всё небо обложили дождевые тучи; было тихо, не жарко и скучно, как бывает в серые пасмурные дни, когда над полем давно уже нависли тучи, ждёшь дождя, а его нет. Ветеринарный врач Иван Иванович и учитель гимназии Буркин уже утомились идти, и поле представлялось им бесконечным. Далеко впереди еле были видны ветряные мельницы села Мирносицкого, справа тянулся и потом исчезал далеко за селом ряд холмов, и оба они знали, что это берег реки, там луга, зеленые ивы, усадьбы, и если стать на один из холмов, то оттуда видно такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу, а в ясную погоду оттуда бывает виден даже город. Теперь, в тихую погоду, когда вся природа казалась кроткой и задумчивой, Иван Иванович и Буркин были проникнуты любовью к этому полю и оба думали о том, как велика, как прекрасна эта страна.

Рассказ начинается с *репродуктивного композитива*⁵, перемежающегося вставками в *информативном регистре*. Репродуктивные блоки передают то, что видят оказавшиеся в

⁴ Существительное *дождь* имеет двойственную категориально-семантическую характеристику.

С одной стороны, это **признаковое** существительное, которое называет *состояние атмосферы* и используется в качестве предиката в модели, сообщающей о состоянии **локативного субъекта**: *На улице дождь*.

С другой стороны, существительное *дождь* может быть рассмотрено как **предметное** существительное. В этом своем значении существительное *дождь* синтаксически употребляется так же, как и другие предметные существительные, в том числе в моделях с глаголами, обозначающими “звуковое, цветовое или световое, обонятельное проявление существования или функционирования предмета”// Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982. 2-ое изд. – М., 2001. 3-ье изд. – М., 2003. – С. 162.

⁵ Одним из фундаментальных понятий коммуникативной грамматики является **коммуникативный регистр (тип) речи**. В зависимости от коммуникативной задачи автора различаются 5 коммуникативных регистров речи: 1) **репродуктивный** (= изобразительный): цель автора – воспроизвести воспринимаемое органами чувств в момент речи (*Проснувшись рано, В окно увидела Татьяна поутру побелевший двор, Куртины, кровли и забор, На стеклах легкие узоры, Деревья в зимнем серебре и т. д. (Пушкин); Ленский входит, И с ним Онегин. ... Теснятся гости, всяк отводит Приборы, стулья поскорей; Зовут, сажают двух друзей (Пушкин)*); 2) **информативный**: цель автора – сообщить об известном или осмысляемом (*Как он, она была одета всегда по моде и к лицу (Пушкин); Бывало, писывала кровью Она в альбомы нежных дев, Звала Полиною Прасковью И говорила нараспев и т.д. (Пушкин); Как грустно мне твое явленье! Весна, весна! пора*

пасмурный день в поле Буркин и Иван Иванович. Информативные фрагменты, которые представляют размышления, переживания персонажей, вводятся в большинстве случаев с помощью авторизирующих конструкций: *представлялась им..., казалась, оба они знали..., оба они думали...*, подчеркивающих, в чьей субъектной плоскости ведется повествование. С этой же целью при описании пасмурного дня в информативном композитиве используется обобщенно-личное предложение, которое, как известно, характеризуется значением инклюзивности (включенности): оно, сообщая о действиях, состояниях и т.д. говорящего, приобщает к его опыту адресата, и любое другое лицо, которое может быть на его месте⁶. Автор подчеркивает таким образом свою “нераздельность” с героями:

... как бывает в серые пасмурные дни, когда над полем давно уже нависли тучи, ждёшь дождя, а его нет.

С самого начала автор-повествователь “делается спутником своих героев”⁷, Буркина и Ивана Ивановича, почти сливается с ними, “проявляясь” лишь в самых необходимых случаях: например, когда надо назвать героев (информативный фрагмент, выделенный разрядкой).

“От себя” о развитии сюжета повествователь сообщает скупо. Так, диалоги передаются почти не обрамленные авторской речью: либо просто приводится реплика одного из персонажей, либо реплика сопровождается нейтральным *сказал*, функция которого – лишь констатировать речевое действие (ср. *пробормотал, прошипел, рывкнул* и под.):

— *Нам нужно укрыться куда-нибудь,* — *сказал Буркин.* — *Пойдемте к Алехину. Тут близко.*

— *Пойдемте.*

Они свернули в сторону и шли всё по скошенному полю, то прямо, то забирая направо, пока не вышли на дорогу. Скоро показались тополи, сад, потом красные крыши амбаров; заблестела река, и открылся вид на широкий плес с мельницей и белою купальней. Это было Софьино, где жил Алехин.

Движение персонажей, как можно видеть, изображается с помощью *аористивов* и *имперфективов*⁸ (подчеркнутые глаголы и деепричастие), при этом автор, как бы стано-

любви! (Пушкин)); 3) **генеритивный** (= обобщающий): цель автора – сообщить обобщенную информацию, соотнеся с жизненным опытом и универсальным знанием (*Любви все возрасты покорны* (Пушкин)); 4) **волеитивный** (= волеизъявительный): цель автора – побудить адресата к действию (*Налей еще мне полстакана... Довольно, милый* (Пушкин)); 5) **реактивный**: цель автора – выразить оценочную реакцию на ситуацию (*Да Ольга слово уж дала Онегину. О боже, боже!* (Пушкин)).

Композитив – фрагмент текста, реализующий тот или иной регистр речи.

⁶ Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. 2-ое изд. – М., 2004. – С. 118.

⁷ Виноградов В.В. Стиль “Пиковой дамы”// Виноградов В.В. Избранные произведения. О языке художественной прозы. М., 1980. – С. 208.

⁸ На основе работ В.В. Виноградова выделены следующие текстовые функции глагольных форм. Внутри СВ различаются динамический **аористив** и результативный **перфектив**. “**Аористивная** функция – главное средство организации повествования: глаголы динамического действия, последовательно сменяя друг друга, ведут сюжет от завязки к развязке”: *Тогда Руслан одной рукою Взял меч сраженной головы И, бороду схватив в другую, Отсек ее, как горсть травы* (Пушкин). **Перфективные** глаголы включают в “сюжетное время состояние (лица, предмета, пространства), являющееся результатом предшествующего действия либо предельного состояния, перешедшего в новое качество”: *Я пережил свои желанья, Я разлюбил свои мечты* (Пушкин); *Вся комната янтарным блеском Озарена* (Пушкин). Внутри НСВ разграничены **имперфектив процессуальный** и **узально-характеризующий**. **Процессуальные** глаголы представляют действие или состояние “в их наблюдаемой протяженности, не ограниченной временными рамками”: *Редела тень. Восток алел. Огонь казачий пламенел. Пшеницу казаки варили; Драбанты у брега Днепра Коней расседланных поили* (Пушкин). “В **имперфективной узально-характеризующей** функции говорящий с дистанцированной во времени и пространстве позиции представляет действия, состояния и отношения как обычные занятия, умения, характеристики”: *И каждой осенью я расцветаето вновь* (Пушкин); *Летят за днями дни, и каждый час уносит Частичку бытия* (Пушкин).

Глаголы в установленных (по В. В. Виноградову) видо-временных функциях являются “ведущим средством организации и членения текста”// Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. 2-ое изд. – М., 2004. – С. 27, 401.

ваясь частью персонажей, избегает называть субъектов действия: только сначала мы встречаем местоимение *они*, а дальше идет цепочка глаголов. А потом и вовсе движение показывается не с помощью модели с *акциональным* глаголом (т.е. глаголом, называющим *действие*) и личным субъектом, а моделями с предметным субъектом и предикатами, представленными глаголами, “проявляющими” позицию субъекта восприятия, или глаголами, обозначающими цветное или световое проявление существования предмета, в *перфективной функции* (в цитированном отрывке эти глаголы выделены жирным шрифтом). О движении, таким образом, мы судим по тому, как меняется окружающая персонажей обстановка, по смене зрительных впечатлений персонажей.

Включение информативной “справки от повествователя” (выделенный разрядкой фрагмент) обусловлено необходимостью представить читателю фактический материал, нужный для понимания текста.

И далее автор использует тот же ход: развитие сюжета передается с помощью сменяющихся картин в репродуктивном регистре, того, что видят и с любопытством изучают Буркин и Иван Иванович: мельница – дом Алехина – купальня – дом Алехина; с помощью диалогов. Движущие сюжет аористивы почти не заметны на этом фоне:

В одном из амбаров шумела вейлка; дверь была открыта, и из нее валила пыль. На пороге стоял сам Алехин, мужчина лет сорока, высокий, полный, с длинными волосами, похожий больше на профессора или художника, чем на помещика. На нем была белая, давно не мытая рубаха с веревочным пояском, вместо брюк кальсоны, и на сапогах тоже налипли грязь и солома. Нос и глаза были черны от пыли. Он узнал Ивана Ивановича и Буркина и, по-видимому, очень обрадовался.

— *Пожалуйста, господа, в дом, — сказал он, улыбаясь. — Я сейчас, сию минуту.*

Дом был большой, двухэтажный.

В приведенном отрывке повествователь обнаруживает себя лишь во вставке в репродуктивном и частично информативном регистре (выделено разрядкой). Эта вставка нужна, чтобы ввести нового персонажа, неизвестного ранее читателю. О том, что эта характеристика Алехина принадлежит повествователю, говорят те детали, которые сообщаются читателю. Очевидно, что Буркин и Иван Иванович, встретившись со уже **знакомым** им человеком, обратили внимание отнюдь не на эти детали. Для них более важна “актуальная” характеристика Алехина (подчеркнутый фрагмент): каков он сейчас, как выглядит, как воспримет их визит. Информативный фрагмент: *Он узнал Ивана Ивановича и Буркина и, по-видимому, очень обрадовался*, – представляет собой умозаключение героев.

Подробнее нужно рассмотреть сцену в купальне. Эта сцена замечательна тем, что здесь Алехин “уравнивается в правах” с двумя другими героями, вследствие чего изменяется характер повествования: субъектная сфера Алехина включается в структуру повествования так же, как субъектные сферы Ивана Ивановича и Буркина.

Об этом можно судить по тому, как изображается купание Ивана Ивановича. Повествователь наблюдает за ветеринарным врачом глазами двух других персонажей, передавая их эмоции:

*Буркин и Алехин уже оделись и собрались уходить, а он **все** плавал и нырял.*

— *Ах, боже мой... — говорил он. — Ах, господи помилуй.*

— *Будет вам! — крикнул ему Буркин.*

Экспрессивное *все* показывает нетерпение, досаду, раздражение Буркина и Алехина, утомленных и замерзших. Очевидно, что это *все* принадлежит не только Буркину, но уже и Алехину.

Далее функция рассказчика передается Ивану Ивановичу, а голос автора, как кажется, совсем умолкает. Но это впечатление во многом обманчиво. Очень значимо, что в монолог Ивана Ивановича – без изменений или с несущественными изменениями – включаются фрагменты из Записных книжек А.П. Чехова. Приведем примеры.

В записных книжках 1891 – 1904 гг. находим запись, принадлежащую генеритивному регистру речи:

- *Человеку нужно только три аршина земли.*
- *Не человеку, а трупу. Человеку нужен весь земной шар.*

В своем рассказе Иван Иванович повторяет чеховскую мысль, поясняя, детализируя ее с помощью фрагментов в информативном регистре. Любопытно, что сохранена даже атмосфера полемики с воображаемым оппонентом. Если в записи Чехова она передается с помощью пунктуации (разные точки зрения оформляются как две реплики в диалоге), то в речи Ивана Ивановича первая точка зрения (расхожее мнение) оформляется с помощью авторизирующей конструкции (*Принято говорить, что...*), а мнение самого Ивана Ивановича вводится с помощью противительного союза *но ведь*:

Принято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку. И говорят также теперь, что если наша интеллигенция имеет тяготение к земле и стремится в усадьбы, то это хорошо. Но ведь эти усадьбы те же три аршина земли. Уходить из города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе — это не жизнь, это эгоизм, лень, это своего рода монашество, но монашество без подвига. Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа.

Вот еще фрагмент из Записных книжек А.П. Чехова, принадлежащий одновременно реактивному и генеритивному регистрам⁹: *Господи, даже в человеческом счастье есть что-то грустное!* Генеритивный характер высказывания подчеркивает значительность сказанного, а реактивный регистр – передает эмоциональность, глубину осознания этой истины Чеховым. В тексте рассказа, в монологе Ивана Ивановича находим: *К моим мыслям о человеческом счастье всегда почему-то примешивалось что-то грустное.* Интересна регистровая принадлежность этого фрагмента: он реализует информативный регистр речи. В устах персонажа это высказывание обобщает его индивидуальный, а не общечеловеческий опыт, и по форме больше похоже на замечание вскользь. Это несовпадение неслучайно и важно, и мы еще вернемся к этой детали в нашем анализе.

Еще одна запись Чехова:

За дверью счастливого человека должен стоять кто-нибудь с молоточком, постоянно стучать и напоминать, что есть несчастные и что после непродолжительного счастья непременно наступит несчастье.

А в рассказе находим:

Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стряется беда — болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других.

Как видим, изменений почти нет. Иван Иванович только развивает мысль Чехова, поясняя, каким может быть *несчастье*.

В рассказе Чимши-Гималайского заметна постоянная внутренняя борьба, борьба умного, порядочного, чуткого человека со своей слабостью, внутренней несвободой. Неприятие “наглости и праздности сильных, невежества и скотоподобия слабых, лицемерия, вранья” – и компромисс с собственной совестью. Рассказ Ивана Ивановича построен на противопоставлении фрагментов, в которых проявляются две половинки этого человека. Эти фрагменты отличаются и лингвистически: там, где “говорит” лучшая сторона Ивана Ивановича мы обнаруживаем экспрессивно окрашенную лексику (*скотоподобие, вранье*), синтаксис также насыщен эмоциями (большое количество риторических вопросов, восклицательных предложений, нанизывание большого количества однородных членов и др.). А рядом:

⁹ О реактивном и генеритивном регистрах см. сноску под номером ⁵.

В ту ночь мне стало понятно, как я тоже был доволен и счастлив, — продолжал Иван Иванович, вставая. — Я тоже за обедом и на охоте поучал, как жить, как верить, как управлять народом. Я тоже говорил, что ученье свет, что образование необходимо, но для простых людей пока довольно одной грамоты. Свобода есть благо, говорил я, без нее нельзя, как без воздуха, но надо подождать. Да, я говорил так, а теперь спрашиваю: во имя чего ждать? — спросил Иван Иванович, сердито глядя на Буркина, — подчеркнутое отсутствие чего бы то ни было субъективного, нагромождение расхожих высказываний, “общих мест”, представленных, в частности, общеизвестными афоризмами (*Ученье свет, Свобода есть благо*). Французский мыслитель XVIII века Шамфор заметил в своих “Максимах”, что, усваивая и затем используя в своей речи известный афоризм, чужую мысль, человек подчас “избавляет себя от необходимости самолично делать наблюдения, <...> от обязанности углубляться в предмет”¹⁰. Высказывания, облеченные в форму генеритивного регистра речи, часто используются и бывают “удивительно полезны”¹¹, когда говорящему нечего сказать по обсуждаемой проблеме, а между тем хочется казаться мыслящим, значительным¹².

Иван Иванович не закончил говорить, а автор, молчавший в течение всего рассказа, вдруг посчитал нужным отнять функцию рассказчика у персонажа – в тексте появляется авторская речь, в которой мы находим оценочные слова (*сердито*). Еще острее авторское присутствие в заключительном фрагменте рассказа Ивана Ивановича:

Он вдруг подошел к Алехину и стал пожимать ему то одну руку, то другую.

— Павел Константиныч, — проговорил он умоляющим голосом, — не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро! Счастья нет и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!

И всё это Иван Иванович проговорил с жалкой, просящей улыбкой, как будто просил лично для себя.

Зачем автор решил “вмешаться”? И кому принадлежат оценочные слова? Повествование, как и раньше, ведется в субъектной плоскости персонажей, и это их восприятие, их оценка Ивана Ивановича? Или характер повествования изменился, и оценка принадлежит автору?

Чтобы правильно ответить на этот вопрос, необходимо сделать теоретическое отступление. В.В. Виноградов, обосновавший категорию образа автора, писал в одной из своих работ: “Проблема образа автора, являющаяся организационным центром или стержнем композиции художественного произведения, играющая огромную роль в системе как индивидуального стиля, так и стиля целых литературных направлений, может изучаться и освещаться в плане литературоведения и эстетики, с одной стороны, и в плане науки о языке художественной литературы – с другой. Оба эти разных подхода, разных методов исследования одной и той же проблемы, одного и того же предмета будут **обогащать и углублять друг друга** [выделено нами – О.З.]”¹³.

Образ автора при литературоведческом походе складывается в результате анализа не одного произведения, но всего творчества писателя, исторической и культурной обстановки, в которой создавались произведения. Рассказы и повести Чеховы отличаются еще и тем, что в них образ автора, кроме всего прочего, неотъемлем от личности самого писателя. Вне связи с личностью Чехова, с Чеховым-человеком, литературоведческое описание

¹⁰ Шамфор Себастьян Рош Никола де. Максимумы и мысли. Характеры и анекдоты. М., 1993. – С. 7.

¹¹ “Нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание”, – писал А. С. Пушкин.

¹² Подробнее об этом приеме текстовой тактики см. Завьялова О.С. Функции генеритивного высказывания в структуре текста. АКД. М., 2002.

¹³ Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. – С. 224.

“образа автора” будет неполным. Как кажется, такой подход может помочь более точно интерпретировать и данные лингвистического анализа.

Творчество, биография великого писателя и воспоминания людей, знавших А.П. Чехова, дают основание говорить о том, что самый большой протест и неприятие вызывали у него такие человеческие качества, как пошлость, ограниченность устремлений, равнодушие, внутренняя несвобода, *осознание* всего этого и – это было, может быть, самым ужасным для Чехова – компромисс с собственной совестью, примирение с окружающей обстановкой: “Русскому человеку в высшей степени свойствен возвышенный образ мыслей, но почему же в жизни он хватает так невысоко?” – находим мы в Записных книжках писателя¹⁴.

Приведем несколько отрывков из воспоминаний об А.П. Чехове, добавляющих штрихи к “образу автора” в его произведениях: “Всю жизнь А.Чехов прожил на средства своей души, всегда он был самим собой, был внутренне свободен <...>. Он не любил разговоров на “высокие” темы <...>.”

Он был как-то целомудренно скромен, он не позволял себе громко и открыто сказать людям: “да будьте же вы... порядочнее!” – тщетно надеясь, что они сами догадываются о настоятельной необходимости для них быть порядочнее. <...>

Никто не понимал так ясно и тонко, как Антон Чехов, трагизм мелочей жизни, никто до него не умел так беспощадно правдиво нарисовать людям позорную и тоскливую картину их жизни в тусклом хаосе мещанской обыденщины”¹⁵.

“Чехов ценил людей по силе их любви к ближнему”¹⁶, а слова: *Делайте добро!* – которые произносит Иван Иванович в рассказе “Крыжовник”, были жизненным девизом писателя¹⁷.

Сделав это необходимое, на наш взгляд, отступление, вернемся к рассказу “Крыжовник”. Если учитывать данные литературоведческого описания образа автора, то можно говорить о том, что с введением авторской речи в рассказ Ивана Ивановича меняется структура повествования: если до этого автор помещал себя “в некоторую **внутреннюю** [выделено здесь и далее нами – О.З.] по отношению к повествованию позицию”, принимая точку зрения участников изображаемых событий или же занимая “позицию человека, находящегося на поле действия, но не принимающего в нем участия”, то теперь позиция автора принципиально меняется. Авторская точка зрения становится “**внешней** по отношению к описываемым персонажам”¹⁸. Более того, сама фигура автора приобретает осязаемость, утрачивая “слитность” с персонажами.

Собственно, первый шаг к этому уже был сделан тогда, когда в рассказ Ивана Ивановича, была введена запись из Записной книжки писателя: *Господи, даже в человеческом счастье есть что-то грустное!* – оформленная в устах Ивана Ивановича совсем по-другому. Жизненная позиция Ивана Ивановича – “умозрение”, во многом пассивное переживание увиденного, в отличие от позиции Чехова, а следовательно, и автора, повествова-

¹⁴ Чехов А.П. Записные книжки. М., 2000. – С. 53.

¹⁵ Горький М. А.П. Чехов// А.П. Чехов в воспоминаниях современников, М., 1960, 1986.

¹⁶ Лазаревский Б.А. А.П. Чехов// А.П. Чехов в воспоминаниях современников, М., 1960, 1986.

¹⁷ “Чехов был одним из самых отзывчивых людей, которых я встречал в своей жизни. Для него не существовало мудрого присловья “моя хата с краю, я ничего не знаю”, которым практические люди освобождаются от излишних хлопот. Услышав о чем-либо горе, о чьей-либо неудаче, Чехов первым делом считал нужным спросить:

– А нельзя ли помочь чем-нибудь?”

Необычайно трогательна и характерна фраза Чехова, которую вспоминает, кажется, Мария Павловна, на ту тему, что на каждую просьбу нужно отозваться, и если нельзя дать того, что просят, в полной мере, то нужно дать хоть половину, хоть четверть, но дать непременно.

Эту отзывчивость Чехов пронес через всю свою жизнь, как драгоценное вино, не расплескав, не утратив ни капли”// Лазарев-Грузинский А.С. А.П. Чехов// А.П. Чехов в воспоминаниях современников, М., 1960, 1986.

¹⁸ Успенский Б.А. Поэтика композиции// Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. – С. 167, 168.

теля. Этим, как представляется, можно объяснить различную оформленность одной и той же мысли в Записных книжках писателя и в рассказе.

Но если здесь автор, да и то неявно, только констатирует свою непохожесть на Ивана Ивановича, то в цитированных фрагментах он выражает свое отношение к персонажу более отчетливо. С нашей точки зрения, выделенные оценочные слова принадлежат автору. Только автору дано знать, почему Иван Иванович говорил *сердито* – потому что понимал свою слабость и сердился на себя за это, и был *жалок* в своей слабости.

То, что эти слова не отражают точку зрения персонажей-слушателей Ивана Ивановича, подтверждает и следующий фрагмент:

Потом все трое сидели в креслах, в разных концах гостиной, и молчали. Рассказ Ивана Ивановича не удовлетворил ни Буркина, ни Алехина. Когда из золотых рам глядели генералы и дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу-чиновника, который ел крыжовник, было скучно. Хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин. И то, что они сидели в гостиной, где всё – и люстра в чехле, и кресла, и ковры под ногами говорили, что здесь когда-то ходили, сидели, пили чай вот эти самые люди, которые глядели теперь из рам, и то, что здесь теперь бесшумно ходила красивая Пелагея, — это было лучше всяких рассказов.

Казалось бы, прежний стиль повествования сохранен. В самом деле, если задать вопрос: чью точку зрения вводят оценочные слова и авторизирующие конструкции? кто пренебрежительно называет брата Ивана Ивановича *беднягой*? кому было *скучно* слушать рассказ про него? кому *хотелось говорить про изящных людей* и т. д.? для кого окружающий комфорт был *лучше всяких рассказов*? – то мы так же, как при анализе начальных фрагментов, увидим, что повествование отражает точку зрения персонажей.

Но важное отличие состоит в том, что теперь автор отделился от персонажей, и его точка зрения не только не совпадает, но, более того, противоположна их точке зрения.

В приведенном отрывке ярко, до мельчайших подробностей описаны многочисленные предметы, свидетельствующие о *довольстве, спокойствии, житейском благополучии*. Картины, кресла, ковры под ногами, люстра в чехле, красивая Пелагея – “это было лучше всяких рассказов”. Чем они по сути своей отличаются от усадьбы Николая Чимши-Гималайского, *рыжей собаки, похожей на свинью, кухарки, голоногой, толстой, тоже похожей на свинью, тарелки крыжовника*, которые вызывали такое отвращение у Ивана Ивановича? В этом красноречивом сопоставлении деталей слышится *сожаление*¹⁹ автора.

Сожаление из-за того, что рассказ Ивана Ивановича *не удовлетворил* Алехина и Буркина. Сожаление из-за того, что они не *вникли*²⁰ в историю *доброго и кроткого человека*, который *тосковал в казенной палате по ночам в поле, по радости от пойманного ерша, по грусти от прощального крика перелетных дроздов, как они в ясные, прохладные дни носят стаями над деревней, по воле*. И который забыл обо всех своих мечтах, получив *три аршина земли и тарелку крыжовнику*. Сожаление из-за того, что и сами Алехин, Буркин, Иван Иванович такие же, как Николай Чимша-Гималайский.

М. Горький, вспоминая героев Чехова – незаурядных в большинстве своем людей, похожих на Ивана Ивановича и его слушателей, людей, которые *хотели, но не сделали, не стали*²¹, писал:

¹⁹ Из воспоминаний М. Горького.

²⁰ *Умно ли, справедливо ли было то, что только что говорил Иван Иванович, он [Алехин] не вникал; гости говорили не о крупе, не о сене, не о дегте, а о чем-то, что не имело прямого отношения к его жизни...*

²¹ *Сорин. Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться так: "Человек, который хотел". "L'homme, qui a voulu". В молодости когда-то хотел я сделаться литератором - и не сделался; хотел красиво говорить - и говорил отвратительно (дразнит себя), "и все и все такое, того, не того"... и, бывало, резюме везешь, везешь, даже в пот ударит; хотел жениться - и не женился; хотел всегда жить в городе - и вот кончаю свою жизнь в деревне, и все.*

Дорн. Хотел стать действительным статским советником - и стал.

Сорин (смеется). К этому я не стремился. Это вышло само собою.

“Мимо всей этой <...> толпы бессильных людей прошел большой, умный, ко всему внимательный человек, посмотрел он на этих скучных жителей своей родины и с грустной улыбкой, тоном мягкого, но глубокого упрека, с безнадежной тоской на лице и в груди, красивым искренним голосом сказал:

– Скверно вы живете, господа!”²²

Как показал анализ, в рассказе “Крыжовник” содержится тот же упрек, но выраженный с помощью соответствующей организации словесной композиции произведения, выбора языковых средств²³.

Завершение рассказа обычно для Чехова, это фрагмент в репродуктивном регистре с небольшими вкраплениями информативного регистра:

Алехин простился и ушел к себе вниз, а гости остались наверху. Им обоим отвели на ночь большую комнату, где стояли две старые деревянные кровати с резными украшениями и в углу было распятие из слоновой кости; от их постелей, широких, прохладных, которые постилала красивая Пелагея, приятно пахло свежим бельем.

Иван Иваныч молча разделся и лег.

— Господи, прости нас грешных! — проговорил он и укрылся с головой.

*От его трубочки, лежавшей на столе, сильно пахло табачным перегаром, и Буркин долго не спал и всё никак не мог понять, откуда этот **тяжелый запах**.*

Кажется, что автора и нет, а есть только детали – красивая Пелагея, предметы, запахи, которые воспринимаются персонажами. Но зададим вопрос: какие предметы, какие запахи попадают в поле зрения и в “поле обоняния” персонажей? А.С. Лазарев-Грузинский приводит в своих воспоминаниях замечание А.П. Чехова о выборе номинации при описании: “для того чтобы подчеркнуть *бедность* просительницы, не нужно тратить много слов, а следует только вскользь сказать, что она была в *рыжей тальме*”²⁴. Позволим себе продолжить мысль А.П. Чехова: для того, чтобы подчеркнуть *удовольствие от окружающего комфорта* не нужно тратить много слов, достаточно сказать, что в комнате *стояли две старые деревянные кровати с резными украшениями и в углу было распятие из слоновой кости; от их постелей, широких, прохладных, которые постилала красивая Пелагея, приятно пахло свежим бельем.*

Анализируя этот фрагмент, нельзя не заметить почти соседство двух предложений со значением восприятия *запаха* (*приятного запаха свежего белья* и *тяжелого запаха табачного перегара*) с антонимичными наречием и прилагательным. Сильный запах табачного перегара от трубочки Ивана Иваныча, мешавший уснуть Буркину, – тоже немаловажная деталь. Она помогает передать мимолетное неприязненное чувство к ветеринарному врачу: зачем запах табачного перегара перебивает запах свежего белья, на котором так приятно спать? зачем Иван Иваныч своим рассказом растревожил спрятанное глубоко в душе, то, что теперь мешает заснуть?

И вот последнее предложение. Выделенное – на наш взгляд, не случайно – с помощью абзаца: *Дождь стучал в окна всю ночь*. Ответ на вопрос, поставленный в начале статьи: кто же является наблюдателем? – теперь, как представляется, очевиден.

Дорн. Выразить недовольство жизнью в шестьдесят два года, согласитесь, – это не великодушно.

Сорин. Какой упрямец. Поимите, жить хочется!

Дорн. Это легкомыслие. По законам природы всякая жизнь должна иметь конец.

Сорин. Вы рассуждаете, как сытый человек. Вы сыты и потому равнодушны к жизни, вам все равно. Но умирать и вам будет страшно (“Чайка”).

Как кажется, сходство персонажей – Сорина и Ивана Иваныча – очевидно, а их высказывания повторяются почти дословно.

²² Горький М. А.П. Чехов// А.П. Чехов в воспоминаниях современников, М., 1960, 1986.

²³ Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. – С. 279 и далее.

²⁴ Лазарев-Грузинский А.С. А.П. Чехов// А.П. Чехов в воспоминаниях современников, М., 1960, 1986.

Дом затих. Провалился в сон утомленный дневными трудами Алехин, забылся измученный наплывом мыслей Иван Иваныч, заснул наконец и учитель Буркин. И, кажется, только один автор не спит, слушает бесконечное постукивание капелек дождя в окно – маленьких молоточков, которые *стучат всю ночь*, пытаясь разбудить сытых и равнодушных, напомнить им о несчастных и страдающих.

“Бог знает, почему именно в это мгновение, как никогда прежде, волны музыки сразу охватят душу. Все кругом озаряется как будто сильным и неожиданным светом, и, понимаешь, что <...> есть только одно в мире важное и необходимое, то, о чем случайно напомнили эти волны музыки.

Так действуют маленькие поэмы Чехова. <...> В неожиданности заключительного аккорда, в краткости – вся тайна не определимого никакими словами музыкального очарования. Читатель не успел опомниться. Он не может сказать, какая тут идея, насколько полезно или вредно это чувство. Но в душе остается свежесть...”