

ЕЛЕНА ИВАНОВНА ЛЕЛИС

кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка и его истории филологического факультета, Удмуртский государственный университет  
*elena-lelis@mail.ru*

## РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА «НА СВЯТКАХ»: ПОЭТИКА ЖАНРА И ПОЭТИКА ПОДТЕКСТА

В статье характеризуется влияние жанровой полифонии произведения на формирование богатых подтекстовых смыслов, реализуемых языковыми и неязыковыми средствами на разных уровнях художественной системы.

Ключевые слова: жанр, подтекст, художественный текст

Рассказ А. П. Чехова «На святках» (1899) создан уже зрелым мастером, в нем явлена многомерность и глубина художественного мышления писателя, эстетическая мысль которого шире и весомее, чем может вместить в себя малый эпический жанр. Этот рассказ в плане его жанровых особенностей редко попадал в поле зрения исследователей. Пожалуй, наиболее остро эту проблему поставил В. И. Тюпа, убедительно доказавший, что в основе рассказа лежат устные долiterатурные жанры анекдота и притчи, которые образуют особый мир взаимопроникающих друг в друга слов анекдотического и притчевого характера. «Авторская картина мира, – пишет В. И. Тюпа, – вбирая в себя и ассилируя духовную глубину притчи и духовную свободу анекдота, сообщает чеховскому рассказу принципиальное жанровое своеобразие» [5; 27]. На наш взгляд, жанровые особенности рассказа связаны не только с включением в него элементов *притчи* и *анекдота*. Так, Чехов, посвятив созданию этого произведения несколько предновогодних дней и напечатав его 1 января 1900 года в «Петербургской газете», считал его *рождественским* (или *святочным*) *рассказом*. В нем соблюdenы основные требования жанра: события происходят на святках, в сознании персонажей жива вера в чудо.

Рассказ имеет много общего с юмористическими сценками, которые так часто встречаются у раннего Чехова, и в то же время в нем четко прослеживаются некоторые существенные для поэтики прозы Чехова черты *романного* мышления. Жанровой осложненности произведения служит и включенность в его повествовательную ткань слова героини, близкого по форме *причитанию* и *молитве*. «Сюжетное» слово *анекдота* и «фабульное» слово *притчи* содержательно значимы. Слово, обнажающее подтекстные смыслы *рождественского рассказа* и *романное* мышление автора, рамочно ограничивает текст. Речевая форма *сказа* проецирует рядовое событие в плоскость глубоких личных переживаний персонажей, эксплицируя эмпатийное начало автора и предполагая ответную эмоциональную реакцию чи-

тателя. Слово *причитания-молитвы* образует вокруг себя такое эмоциональное напряжение, которое «перелицовывает» *комическое в драматическое*. Дихотомия притчевой и анекдотической направленности в чеховском тексте трансформируется в различные поэтические модусы, презентируя многоголосие художественной реальности рассказа и емкость его подтекстовых смыслов. Черты разных жанров в рассказе не перечеркивают значимости друг друга, они гармонизированы, образуя смыслопорождающее эстетическое поле.

Жанровой полифонии служат особенности языкового, идейно-образного и сюжетно-композиционного уровней текста, которые продуцируют все разнообразие подтекстных смыслов. Форма и содержание художественного текста оказываются в тесных отношениях взаимозависимости и взаимообусловленности: жанровая орнаментальность продуцирует глубину и содержательную емкость подтекстных смыслов, которые эксплицируются в жанровых формах. Поэтика подтекста и поэтика жанра способствуют восприятию текста как художественного целого, как инварианта индивидуально-авторского образа мира, каждый элемент которого эстетически значим и функционально нагружен.

Стимулами формирования подтекста служат фонетические, морфемные, лексические, синтаксические единицы, стилистические и орфографические выразительные средства. Особенно важными оказываются интонация, ритм, морфемная структура слова, лексический повтор, стилистически окрашенная лексика и фразеология, эпитеты, сравнения, особенности синтаксического членения речи, ключевые и идеословия.

На идейно-образном уровне созданию подтекста служат система образов персонажей и их речевая характеристика, словообразы *дороги*, *деревни*, *трактира*, *Петербурга*, *ночи* и *рассвета* и т. д. На сюжетно-композиционном – заглавие, принципы членения рассказа на главы, характер диалогов, речевая структура текста, динамический образ повествователя и т. д.

Архитектоническую значимость приобретают в рассказе временные координаты происходящих событий, апеллирующие к *притчевости*: несмотря на то что событие написания письма происходит днем, образ *ночи* пронизывает всю первую главу, открывая и закрывая ее: ночь – время тяжелых размышлений и тревог, и старуха-мать ночами не спит. Кольцевая символика ночи размыкается только в самом finale первой главы, уступая место надежде, явленной символикой *рассвета* и мотивом *дороги*, по которой Василисе предстоит пройти одиннадцать верст до станции, чтобы послать письмо. Мотиву ночи (первая глава) с ее страданиями и сомнениями противопоставлена гнетущая атмосфера *дня* (вторая глава), определяющая инвариантное содержание бытовой *сценки* с характерным для нее модусом бесцветной обыденности и незначительности происходящих событий. В пространстве текста эта аура усугубляется отчужденностью персонажей. Во второй части рассказа редуцированы не только диалоги, но и нарративное пространство: события, образы героев и их взаимоотношения поданы кратко, выпукло и емко: получено письмо из деревни, Андрей Хрисанфыч, не затрудняясь чтением, отдает его Ефимье, которая, не дочитав, заливается слезами и причитывает. Бытовое время обрастает мифоэтическими смыслами: дневное время для жанра *прочтания* является обязательным атрибутом.

Подтекстные смыслы векторно разнонаправлены, создавая ауру нерасчлененности и взаимодополнительности высокого и низкого, комического и драматического, обобщенно-абстрактного и предметно-конкретного, светлого и темного, страдания и надежды, гнетущей человеческой разъединенности и теплой душевной близости.

Сюжет рассказа прост: старики-родители давно не получают писем от дочери, четыре года назад уехавшей с мужем в Петербург. Истосковавшись, они приходят к брату трактирщицы – Егору, чтобы тот за деньги написал Ефимье письмо. Не умея выразить неизызвное чувство тоски и сиротства, они отдают деньги за бестолковое и бездушное послание, которое сочиняет этот самодовольный и недалекий человек.

Фабула рассказа ассоциативно отсылает читателя к известной евангельской *притче* о блудном сыне (так же, как отсылает читателя к этой притче и фабула «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина – повести, с которой в чеховском рассказе устанавливаются не менее прочные аллюзийные связи, формируя интертекстуальный подтекст как скрытый диалог авторских дискурсов).

Положив евангельскую притчу в основу фабульного действия первой главы рассказа, Чехов творчески перерабатывает ее: в конце главы не потерявшаяся дочь возвращается к родителям с мольбой о прощении, а старуха-мать идет за одиннадцать верст на станцию, чтобы отправить

письмо. Вторая глава строится на эффекте обманутого ожидания: дочь, как выясняется, заслуживает не меньшего сочувствия.

Для интерпретации произведения как *рождественского рассказа* есть все основания: это рассказ о возможности свершения чуда – чуда общения между матерью и дочерью, разделенных судьбой. Но чуда полноценного человеческого общения в рассказе все-таки не происходит, надежда и чувство безысходности в пространстве художественного целого пронизывают друг друга, создавая особую эмоциональную ауру – мимолетной радости и безысходной печали. По справедливому замечанию А. Д. Степанова, момент «контакта» в этом рассказе совсем не однозначен: «Обычный тезис исследователей: человечность победила пошлость, – представляет уже расширенное толкование этого факта, дополненное положительной оценкой» [3; 234].

Жанровую принадлежность рассказа актуализирует его заглавие, но, как это часто бывает у Чехова, оно ориентировано на творческое восприятие читателя, его сопреживание, интерпретацию событий и образов. Сам факт свершившегося чуда читателем может быть и не признан вовсе, поскольку не вполне очевиден и противоречит идейно-тематическому лейтмотиву – всеобщей разобщенности и принципиальной невозможности человеческого общения в условиях окружающей героев действительности.

Композиционно рассказ «На святках» разделен на две главы-*сценки*, внутреннее пространство которых организуют два основных события – написание письма и его получение. Эти события внутренне уравновешивают композицию рассказа, вводя в него две системы пространственно-временных координат: действие первой главы происходит в деревне и занимает около суток, действие второй – в Петербурге и укладывается в один час. В каждой главе-*сценке* очень узкий круг персонажей, которые образуют между собой замкнутую систему: ни один из них не переступает невидимую пространственно-временную черту «своей» главы. Жанр сценки обычно вмещает в себя одно событие, подчиняющее себе все другие составляющие художественного целого: время и место действия, характеры героев, конфликт, композицию, расстановку героев и т. д. В сценке обычно много диалогов, их участники проявляют коммуникативную активность, которая становится внутренним двигателем сюжета. Но в мире, где царствуют равнодущие и насилие, слово перестает быть средством общения. Герои друг друга не слышат, и вопросы чаще всего не вызывают у собеседника ответной реакции. Подлинного чуда общения не происходит даже между героями рассказа, от которых читатель готов ожидать взаимного понимания, – между Василисой и ее стариком. В трактире из их короткого диалога выясняется, что они по-разному пред-

ставляют себе положение Ефимы, а потому и цель письма к дочери: «Старик пошевелил губами и сказал тихо:

— *Внучат поглядеть, оно бы ничего.*

— *Каких внучат?* — спросила старуха и поглядела на него сердито. — *Да, может, их и нету!*» (курсив наш. — Е. Л.) [6; 183].

Реакция старухи на реплику Петра обусловлена не столько желанием разразить старику (она и сама надеется на лучшее), сколько ее опасениями.

В смысловом и эмотивном пространстве рассказа реализации слова как средства общения мешают самые разные причины, и все они объяснимы в условиях созданной автором художественной реальности. Старики неграмотны, а значит, сами написать дочери не могут и поэтому вынуждены платить за письмо, вовсе не отражающее их мыслей и тревог. Они забиты и растеряны, поэтому не способны *выразить словами* то, о чем думают и что чувствуют. Их «бессловесность», обрастающая символикой иносказательности, принимает форму *притчевого* знака: у Чехова несчастные всегда несут свое бремя *молча*. При этом характеры героев, что типично для притчи, детально не обрисованы, место действия не конкретизировано. Это позволяет предельно обнажить концептуально значимую мысль о всеобъемлющем характере явления — невостребованности слова в мире безучастия и пошлости.

Письма Ефимы не доходят до родителей, потому что их не отправляет Андрей Хрисанфыч, которому все время мешают «*какие-то* важные дела» (курсив наш. — Е. Л.). Егор нравственно глух, и потому страдания старииков не вызывают в нем чувства сострадания, которое могло бы вылиться в искреннее слово письма.

Нарушены главные законы и цели человеческого общения, основанные на интересе людей друг к другу, на сочувствии, милосердии, христианской любви. Человек, окруженный людьми, оказывается одиноким и непонятым.

Слово как средство общения в «глухонемом» мире недейственно, хотя живо. Так, речь повествователя вбирает в себя черты *притчевого* слова: оно напевно и безыскусно: «*И доила ли старуха корову на рассвете, топила ли печку, дремала ли ночью* — и все думала об одном: как-то там Ефимья, жива ли. Надо бы послать письмо, но старики писать не умел, а попросить было некого» (курсив наш. — Е. Л.) [6; 181].

Описание внутреннего состояния Василисы дано в имперфективно-длительном ключе, позволяющем читателю, вслед за повествователем, дистанцироваться от происходящего и одновременно осмысливать его. Информативный регистр речи способствует притчевому характеру повествования, поддерживаемому мелодикой и ритмом: звуковыми и лексическими повторами, использованием слов одинаковой ритмической струк-

туры, однотипными морфологическими формами глаголов, однородностью сказуемых.

В *притчевом* слове репрезентирован голос повествователя и реализуются высокие нравственные ориентиры, лежащие в основе его морально-этической оценки происходящего. Непререкаемость, характерная для *притчевого* модуса, в чеховском тексте преобразуется во взвешенную мудрость мысли и эмоциональную сдержанность, сквозь которую проглядывает авторская грусть. Но по ходу развития действия облик повествователя меняется: при описании Егора его голос звучит гневно-обличительно, что вовсе не характерно для поэтики позднего Чехова, но вполне объясняется двуголосием нарратора, взявшимся озвучить мысли Василисы: «*Он сидел на табурете, раскинув широко ноги под столом, сыйтый, здоровый, мордатый, с красным затылком. Это была сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире*, и Василиса хорошо понимала, что тут *пошлость*, но не могла выразить на словах, а только глядела на Егора сердито и подозрительно» (курсив наш. — Е. Л.) [6; 183].

Отрывок насыщен языковыми выразительными средствами. Эпитеты, образующие градационный ряд, постпозитивная позиция однородных определений, актуализирующая их смысловую и эмоционально-оценочную значимость, рождают *анекдотически-гротескный* образ. Гротеск как эмоционально-экспрессивная оценка противоречит законам построения *притчи*, «остраняющей» картину, проецируя ее в *драматическую* углубленность ситуации и наполняя идеословом *пошлость* обобщенно-эстетическим значением.

Андрей Хрисанфыч — еще более уродливая фигура, поскольку в нем, в отличие от никчемного пьяницы Егора, в одном лице явлены сразу два порока — тиранство и лакейство. Держа в страхе свою жену, он с подобострастной готовностью способен сколь угодно раз отвечать на один и тот же бессмысленный вопрос генерала: «*А в этой комнате что?*»: «*Андрей Хрисанфыч вытянулся, руки по швам, и произнес громко:*

— *Душ Шарко, ваше превосходительство!*» [6; 185].

Его «*душ Шарко*» тонкими ассоциативными нитями связывает Андрея Хрисанфыча с двойником — Егором, которому *жарко*: языковая игра, реализуемая на фонетическом уровне (*жарко* — *Шарко*), заставляет читателя воспринимать все-поглощающую силу *пошлости*.

Безусловно, пословично-афористические черты повествования рассказа принадлежат *притчевой* сфере: *как в воду канула, ни слуху ни духу, утекло в море много воды, бог знает когда, на свете нет, отдаст богу душу*. Они нацелены на идейно-художественный контекст; ориентированы на более широкий, эстетически значимый смысл, чем тот, что эксплицирован в тексте; раз-

двигают пространственно-временные рамки сюжетных событий; рождают сеть сложных ассоциаций. Незначительные события, составившие сюжетную канву рассказа, начинают восприниматься в обобщающе-символической плоскости размышлений о нравственно-этических истоках народной жизни и христианских ценностях.

«Всеведение повествователя придает его скромному слову притчевую авторитетность», – делает тонкое наблюдение В. И. Тюпа [5; 29]. Найденное исследователем слово – *авторитетность* – очень точно определяет поэтику чеховской наррации, не реализующей традиционную для классической *притчи* модальность *авторитарности*, а смягчающей ее субъектной расчлененностью речи. Пословично-поговорочная афористичность выходит за рамки речевой сферы повествователя и воплощает образ мыслей Василисы, голос которой слышен и в речи повествователя: «...пришла два письма и потом как в воду канула; ни слуху ни духу» [6; 181], «с того времени, как уехали дочь с мужем, утекло в море много воды» (курсив наш. – Е. Л.) [6; 182].

Дальше эта афористичность проявит себя в прямой речи Василисы: «От Ефимьи получили, еще бог знает когда. Может, их уж и на свете нет» (курсив наш. – Е. Л.) [6; 182]. И ниже, в ее несобственно-прямой речи: «Надо бы попросить денег, надо бы написать, что старик часто похврывает и скоро, должно быть, отдаст богу душу...» (курсив наш. – Е. Л.) [6; 182].

Принадлежность этих фразеологизмов к разговорному стилю накладывает на них особый стилистический отпечаток. Через *притчевый* модус художественности прорастают черты *сказа*, для которого разговорность является одной из жанрообразующих черт. Показательно, что речь повествователя (в которой слышен голос Василисы) и речь самой героини оттеняют хотя и немногочисленные, но все-таки характеристически значимые разговорные слова: *умокнул* (перо), *ежели, сошлись, небось, задаром, похварывает*.

По мнению М. М. Бахтина, «сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору» [1; 113]. Но в пространстве рассказа голос персонажа и голос повествователя звучат в унисон, совмещая в себе *притчевое* и *сказовое* начала. Эта особенность субъектной организации текста эксплицирует авторское сострадание героине и нацелена на пробуждение ответного чувства у читателя, тем самым усиливая эстетическое воздействие на него.

В идейно-образной и сюжетно-композиционной плоскостях значимы речевые партии Егора (в первой главе) и Ефимьи (во второй главе), особенно их монологи. Егор «сочиняет» письмо, ни на минуту не задумываясь о том, какова будет реакция Ефимьи, когда она прочтет его бестол-

ковое послание. Его тешит самолюбие, возможно, единственного грамотного в деревне человека. Ефимья же, получив письмо, в отчаянии причитает и обращается с молитвой к Царице небесной.

Письмо Егора и причитание Ефимьи стилистически контрастны, акцентируя идейно-композиционное противопоставление двух глав рассказа. Речь Егора безграмотна, приземлена, бессвязна. Речь Ефимьи согрета теплыми воспоминаниями и страдальчески возвышенна.

Егор сначала записывает по памяти отрывок из Военного устава, а затем вслух читает его. Повествователю важно привести текст письма не в его устном исполнении, а в орфографии полуграмотного героя, чтобы показать: письмо носит характер глоссолалии – речи, состоящей из бессмысленных слов и словосочетаний, и придает его автору черты героя *анекдота*. Более того, его «остроумие наизнанку» – глупая шутка, которой Егор заканчивает свое послание, наделяет образ еще большим *анекдотически-гротескным* содержанием: «И поэтому Вы можете судить, – торопился Егор, – какой есть враг Иноzemный и какой Внутренний. Первый наш Внутренний Враг есть: Бахус» [6; 183].

В ткань рассказа введены черты сразу двух видов *анекдотического* модуса: обыгрываются как нелепость ситуации (лежащая в основе *реперентиального анекдота*), так и стилистическая неуместность и речевая беспомощность персонажа (инвариантная основа *лингвистического анекдота*).

Неожиданный *комический* эффект достигается резким сдвигом, переключением повествования с одного модуса в другой. Неожиданность и нелепость поворота событий, когда Егор, так и не дождавшись от стариков диктовки, начинает «быстро писать» по памяти строки Военного устава, и в то же время убедительность бытовой ситуации, создаваемая детальным описанием происходящего, – жанровые черты *анекдота*. Лексическими средствами – словами, обладающими общей семой ‘торопливость’: *быстро, торопился, спешил* – повествователь подчеркивает желание Егора, используя подвернувшийся шанс, прихвастнуть своей ученостью, покровительственно поучать и даже проявить «чувство юмора». В этом эпизоде, как обычно бывает в анекдоте, «возникает зона совершенно особой правдивости, открывающей владычество дурости, безумия и идиотизма» [2; 208].

Иные эмоционально-оценочные акценты расположены в слове Ефимьи, которая, не дочитав письма, плача и обнимая детей, причитает о своей горькой судьбе и невозможности вернуться в родимый дом. Восприятию ее монолога как *причитания* способствует целый ряд языковых знаков: заунывная мелодика, фиксируемая повторяющимися многоточиями и многосочиением, тембр-intonационный комплекс произносимых слов,

напоминающий речитатив, который не образует замкнутой музыкальной формы, нестабильность интонации, прерывистость речи, неполнота предложений, синтаксический параллелизм.

Обращение к Царице небесной и святителям-угодникам в начале и в конце монолога Ефимьи, так же как и сослагательное наклонение глагола («*Унесла бы* нас отсюда царица небесная, заступница-матушка!») (курсив наш. – Е. Л.) сближают прочтение Ефимьи с *молитвой*. Это впечатление усиливается средствами фонетического уровня – ритмическим ударением на первом слоге каждого фонетического слова и движением фразы от коротких речевых тактов к длинным: «*Де-дышка / тихий, / добрый, / бабушка / тоже добрая, / жалостливая. // В деревне / душевно живут, / бога боятся... // И церковочка / в селе, // мужички / на клиросе поют. // Унесла бы нас отсюда царица небесная, / заступница-матушка //*» [6; 185].

Молчание несчастных прорывается *молитвой* Ефимьи, окрашенной *идиллическими* красками, идеализирующими патриархальный сельский уклад: «Там теперь снегу навалило под крыши... деревья стоят белые-белые. Ребятки на махоньких саночках... И дедушка лысенький на печке... и собачка желтенькая... <...> А в поле зайчики бегают. <...> В деревне душевно живут, бога боятся...» [6; 184–185].

Идеализированность представлений Ефимьи о жизни в деревне и ее любовь к родителям подчеркиваются лексическими средствами, находящимися в антонимических отношениях: в первой главе Василиса четырежды бросает *сердитые* взгляды, во второй – Ефимья, создавая в воспоминаниях образ покинутого ею дома, говорит об отце и матери как о людях *добрых*. Поэтому не слово, а чувство кровного родства служит «чуду» общения персонажей. И Василиса, по-матерински интуитивно чувствуя неладное в жизни дочери, и Ефимья, получившая вместо сердечно-го родительского привета «тарабарщину», – обе заплакали. В смысловой структуре текста два синонима: *заплакала* (о Василисе – в первой главе) – *залилась слезами* (о Ефимье – во второй главе), получают статус ключевых слов, организующих содержательное, композиционное и эмоциональное пространство рассказа, заставляя читателя воспринимать происходящее в *драматическом* ключе безысходности.

Через синонимический повтор ключевых слов задается ритм повествования, упорядочивая разрозненные элементы: контраст, лежащий в основе членения текста на главы, снимается, а ключевые слова обретают обобщенно-символическое значение, апеллирующее к символике слез как очищения, страдания, христианского смирения и надежды. Страшная художественная реальность оттеняется мотивом веры в добро и единение душ. В то же время контраст, лежащий в основе деления рассказа на главы, способствует воссозданию

зданию удушающей атмосферы бездуховной и жестокой действительности. Этому служат особенности хронотопа первой и второй глав. В первой главе место действия никак не обозначено: мы не знаем, в какой деревне происходят события. Очевидно одно – где-то в российской глубинке, откуда до ближайшей железнодорожной станции одиннадцать верст. Главное событие происходит в стенах *трактира* – придорожного ресторана самого низкого ранга, дешевой еды и неуемного разгула. *Драматичность* ситуации подчеркивается тем, что старуха за помощью в написании письма идет не в церковь (а она в деревне есть – мы узнаем об этом из второй главы), а в *трактир*.

Просителей не пустили дальше кухни, в которой «на плите в кастрюле жарилась свинина: она шипела и фыркала и как будто даже говорила: «Флю-флю-флю»» [6; 181]. Так в описание кухни ассоциативно встраивается мотив преисподней, поддерживаемый возгласом Егора: «*Жарко! <...> Должно, градусов семьдесят будить*» (курсив наш. – Е. Л.) [6; 182].

Но грешники в трактирной кухне не мучаются и не горят в огне, они там царствуют, торгугаясь с нищими стариками: «Василиса поговорила в трактире с кухаркой, потом с хозяйкой, потом с самим Егором. *Сошлись на пятиалтынном*» (курсив наш. – Е. Л.) [6; 181].

Основное действие второй главы происходит в Петербурге, в водолечебнице, в комнатке под лестницей в конце коридора, где живет Андрей Хрисанфыч с семьей. В смысловой структуре главы востребованной оказывается мифологема *Петербурга* как искусственного города, холодного и физически (камень, небо, вода, мороз), и психологически (равнодушие и жестокость) – символа государственности и рассудка, в котором гоголевскому маленько-му человеку можно только прозябать, а персонажам Ф. М. Достоевского – пытаться противостоять «умышленному», «вымоченному» каменному мешку, где торжествуют пошлость и мерзость. Мотив *чужеродности* городского мира сознанию деревенских жителей усиливается с помощью ономастического знака – немецкой фамилии владельца водолечебницы доктора *Б. О. Мозельвей-зера*.

Особую роль здесь играют воспоминания Ефимьи о *родной* деревне, окрашенные в *идиллические* тона и имплицитно реализующие ощущение простора и воли, которых так не хватает Ефимье. Мир для нее сжимается до размеров комнатки под лестницей (обратим внимание на акцентуализацию небольшого пространства с помощью морфемного средства – суффикса *-к-* в слове *комнатка*), хотя душа устремлена в беспределность, с легкостью преодолевая любые пространственно-временные преграды, – так же, как Анна Сергеевна и Гуров стремятся не замечать забора – «серого, длинного, с гвоздями» («*Дама с собачкой*»), как молодой врач Королев

ужасается удушающей тюремной атмосфере на фабрике Ляликовой («Случай из практики»), как Надя Шумина бежит из закоснелого бабушкиного дома навстречу новой жизни («Невеста»), как тяготится своим высоким положением преосвященный Петр, представляя себя простым, обыкновенным человеком, который «идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен... как птица, может идти, куда угодно!» («Архиерей»), как, сидя взаперти, Громов и доктор Рагин мечтают о прекрасном будущем для всей необъятной России («Палата № 6») и т. д.

Интертекстуальные переклички беспредельно раздвигают чеховский мир, подтверждая справедливость суждения И. Н. Сухих о том, что «доминантный... хронотоп чеховского творчества строится на... *разомкнутости, неограниченности мира*» [4; 136], что не лишает чеховского героя щемящего чувства одиночества. Ефимья ощущает его как чувство сиротства. К нему примешивается ужас, который она испытывает перед своим мужем. Мотив насилия имплицитно присутствует в описании внутреннего состояния героини, переданного с помощью целого ряда языковых знаков, которые свидетельствуют о наложении ее голоса на голос повествователя. Это лексический, синонимический и градационный повтор слов одной семантической группы, объединенных семой 'страх', наречие степени *очень*, восклицательная частица *как*, междометие *ах*, разговорная интонация, восклицательная конструкция: «Ефимья вдруг замолчала, притихла и вытерла глаза, и только губы у нее дрожали. Она его *очень боялась, ах, как боялась!* Трепетала, приходила в ужас от его шагов, от его взгляда, *не смела сказать при нем ни одного слова*» (курсив наш. – Е. Л.) [6; 185].

Ответ на вопрос о том, что сделало Андрея Хрисанфыча равнодушным и жестоким, надо искать в упоминании о его службе в солдатах. То, какими перед читателем предстают и Егор, и Андрей Хрисанфыч, может быть воспринято как результат влияния военной службы. А герои, представленные в *анекдотической* плоскости, представлены как герои-двойники (аналогично гоголевским Бобчинскому и Добчинскому) – служаки, забытые палочной дисциплиной, чьи человеческие качества раздавлены системой взаимоотношений в армии, где прав только сильный.

Вот почему в обрисовке этих двух образов Чехов использует прием сгущения смыслового про-

странства. Оценка Егора представлена исчерпывающе, при обрисовке образа Андрея Хрисанфыча повествователь ограничивается лишь штрихами, которые приобретают статус устойчивых знаков персонажа. Так, дважды упоминается о том, что он *не отрывал глаз от газеты*. Лишь иногда в беспристрастном голосе повествователя проскальзывает *ироническая* интонация. Так, когда наверху позвонили, Андрей Хрисанфыч, «сделав очень серьезное лицо, побежал к *своей* парадной двери» (курсив наш. – Е. Л.) [6; 183]. Лакейство, по мнению автора, – оборотная сторона насилия.

Облик повествователя в рамках рассказа динамичен: он то спокойно-уравновешенно солирует, то эмоционально обогащен и вбирает в себя голоса персонажей: в первой главе – Василисы, во второй – Ефимьи. Голоса персонажей эксплицируют *сказовый* модус художественности, обнаруживают себя в лексическом повторе слов, характерном для устной речи, в разговорных синтаксических конструкциях и интонации, в ходе рассуждений, презентирующих образ мыслей сначала Василисы, потом Ефимьи, например, во второй главе: «Прочла *и уж больше не могла*; для нее было *довольно* и этих строк, она залилась слезами и, обнимая своего *старшенького*, целуя его, стала говорить...» (курсив наш. – Е. Л.) [6; 184] и т. д.

В динамичности речевого образа повествователя эксплицируются, «прорываются» сквозь толщу безразличия героев друг к другу авторские мысль и чувство, сгущая смысл, языковыми средствами вводя в рассказ полифонию как черту *романного* мышления писателя.

«Вполне рассчитывая на читателя», поздний А. П. Чехов создавал свой образ мира как многомерную, незавершенную, принципиально открытую систему, такую, в которой внутренние связи не обнажены, а сознательно завуалированы. Языковые, идейно-образные, сюжетно-композиционные средства формирования подтекста организуют движение смысловых и эмотивных потоков, являя читателю художественную действительность как силовое поле разнонаправленных модусов художественности – притчевого, сказового, анекдотического, иронического, гротескного, драматического, идиллического, романного. Эти художественные модусы реализуются в тексте вербально и архитектонически, обогащая и усиливая смысловую доминанту текста – мысль о вечной надежде на чудо взаимопонимания между людьми.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963. 362 с.
2. Курганов Е. Похвальное слово анекдоту. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2001. 285 с.
3. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
4. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 180 с.
5. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М.: Выш. шк., 1989. 135 с.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 10. М.: Наука, 1977. 495 с.