

pocket**book**



rocket**book**

Александр  
ЧУДАКОВ

Поэтика Чехова



Москва  
2023

УДК 821.161.1-82  
ББК 84(2Рос=Рус)6я44  
Ч-84

Оформление серии *С. Костецкого*

В оформлении обложки использован  
портрет А.П. Чехова  
художника Осипа Браза (1873—1936)

**Чудаков, Александр Павлович.**

Ч-84 Поэтика Чехова / Александр Чудаков. — Москва : Эксмо, 2023. — 448 с.

ISBN 978-5-04-187082-9

Александр Павлович Чудаков (1938–2005) — известный литературовед и писатель, крупнейший исследователь творчества Антона Чехова.

В монографии «Поэтика Чехова» он рассматривает все творчество писателя как целостную систему, описывая свойства разных ее уровней — от предметного до идейного, на основе собранного им статистического материала. Под чуткий взор исследователя попадают взаимоотношения персонажей и повествователя, выбор сюжетов и средства детализации художественного пространства.

УДК 821.161.1-82  
ББК 84(2Рос=Рус)6я44

ISBN 978-5-04-187082-9

© Оформление. ООО «Издательство  
«Эксмо», 2023

## Введение

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

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

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

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

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

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

Двуаспектность художественной системы определяет двоякий характер членения.

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

---

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

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

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

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

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

Таким — вторым — членением является выделение повествовательного уровня.

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

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

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

Читатель художественного произведения интуитивно ощущает, что и в сюжете, и в манере изложения автора, и в изображении героев есть нечто общее, какое-то внутреннее единство. Другими словами, в построении разных уровней ощущается какой-то единый принцип. Это явление носит название изоморфизма<sup>1</sup>.

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Структура повествования обусловлена общими законами прозаической речи.

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

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. М., 1963. С. 267.

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

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

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

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

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

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

Когда материал давал такую возможность, применялись статистические подсчеты. Так, именно введение статистического аппарата позволило уточнить хронологические границы второго периода в эволюции чеховского повествования, предложенные нами в ранее опубликованных работах<sup>2</sup>.

---

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

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

# Часть первая

## СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ

### Глава I

#### СУБЪЕКТИВНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ (Ранний Чехов)

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

*У. Теккерей*

#### 1

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

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

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

Вопросы сетки суть следующие:

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

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

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

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

Результаты обследования по названной программе затем регистрировались: по каждому году подсчитывалось число произведений, давших положительные и отрицательные ответы на каждый из вопросов сетки. Все выводы данной работы, касающиеся развития повествования в прозе Чехова до 1894 года, основываются исключительно на статистических подсчетах<sup>1</sup>. Для наглядности результаты подсчетов даются в процентном выражении и сводятся в таблицу (по годам).

## 2

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

К рассказам в 3-м лице относятся все остальные.

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

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

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

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

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

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

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

исходящих в чеховском повествовании 1880—1887 годов, и поэтому рассматривается далее отдельно<sup>1</sup>.

---

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