

фона с оценкой происходящего под углом зрения угнетенной крестьянской массы. Не всегда это было полемикой с Пушкиным, но всегда их поправки углубляли пушкинский реализм. Он как бы приобретал у них большую резкость, становился непримиримее, ибо был обусловлен иным классовым мировоззрением, иным временем, а в известной мере и иным пониманием типического»⁴.

Однако в статье А. Цейтлина, откуда приведена эта цитата, проскальзывает мысль о пародийности «Пошехонской старины» по отношению к «Евгению Онегину», и она ставится в один ряд с «Сашкой» Полежаева и «Новым Онегиным» Д. Минаева. Это, конечно, заблуждение. Пародия осмеивает под видом подражания. Ни подражания пушкинскому роману, ни тем более осмеяния его главных героев и автора в «Пошехонской старине» нет. Напротив, мы стремились показать, что Салтыков-Щедрин довел до завершения критику дворянского Пошехонья, начало которой положено «Евгением Онегиным».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1975, т. XVII, с. 9 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы).

² Эльсберг Я. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. М., 1953, с. 576.

³ Цейтлин А. «Евгений Онегин» и русская литература. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941, с. 361.

⁴ Там же, с. 362—363.

П. И. ОВЧАРОВА
(Государственный Литературный музей, Москва)

ПУШКИН В ЛИТЕРАТУРНОЙ ПАМЯТИ ЧЕХОВА «Повести Белкина» и «Маленькая трилогия» как книги новелл

У истоков сопоставления Чехова и Пушкина, как известно, стоял Л. Н. Толстой: Чехов, «как Пушкин, двинул вперед форму. И это большая заслуга. Содержания же, как у Пушкина, нет»¹.

В этом высказывании одинаково важны и сугубо читательское ощущение новизны повествовательной манеры Че-

хова, и традиционное для самого жанра новеллы обвинение в «бессодержательности». Аналогичные упреки (в частности, за «мелкость» сюжетов) выслушивал в свое время и автор «Повестей Белкина».

Однако то, что современники Пушкина и Чехова воспринимали как отсутствие содержания, является существенным и, пожалуй; определяющим элементом жанрового канона новеллы: «секрет» этого неформализованного жанра обычно заложен не в материале повествования («о чем рассказывается»), не в стиле («как рассказывается»), а в сфере собственно повествования с его специфической адресованностью («кем, кому и почему рассказывается»). С этой точки зрения родство Пушкина и Чехова, понятное уже читателям-современникам, определяется не «заимствованиями», не общенно понимаемыми «традициями», а общностью культурологической цели прозаического повествования.

В отличие от многих других предшественников Пушкин воспринимался Чеховым как абсолютно неоспоримое явление национальной культуры, как несомненный, но не деспотический авторитет. В работе М. Л. Семановой «Чехов о Пушкине»² приведена очень убедительная подборка высказываний о поэте в произведениях и письмах Чехова; исследовательница справедливо отмечает, что имя и творчество великого поэта систематически выступают в произведениях потомка как своего рода индикатор, показывающий уровень культуры чеховских персонажей. Думается, не меньшим значением обладает **конструктивная литературная память** — импульсы, полученные Чеховым-читателем и реализованные Чеховым-творцом.

Мы попытаемся сопоставить принципы организации повествования в «Повестях Белкина» и чеховской «маленькой трилогии», не задерживаясь на предшествующих этапах освоения Чеховым этико-эстетического опыта Пушкина. Отметим лишь, что конструктивные читательские воспоминания о творчестве Пушкина воплощаются в новеллистике Чехова по крайней мере с 1883 г., с новеллы «Верба», и всюду выполняют упорядочивающую, гармонизирующую роль. Так, в «Вербе» совмещено множество читательских реминисценций повествователя: и традиции «путевых записок», восходящие прежде всего к Тургеневу (и шире — к «физиологическому очерку»), и «преступление и наказание», и толстовско-руссостский тип «чистой души», и разбойничий фольклор. В конце концов рассказчик выбирает традицию леген-

дарного повествования и при этом опирается на поэтические образы мельницы, вербы и отшельника. Но весь этот комплекс — нечто категорически чуждое «неволе душных городов», это старина в современности и природа в цивилизации, это поэзия в безусловно прозаическом существовании. Ориентация чеховского повествователя именно на поэтическую традицию становится яснее, если вспомнить, что любимым чеховским примером пейзажа было сочетание «стеклышка на плотине и темнеющей тени от мельничного колеса» — сочетание, повторившееся по крайней мере трижды: в новелле «Волк», в письме Ал. П. Чехова и в монологе Треплева («Чайка»). Появится мельница и в «Лешем» (о связи этой пьесы с пушкинской «Русалкой» писал З. С. Паперный³), а определение Елены Андреевны как «русалки» нетронутым перейдет в «Дядю Ваню», где не будет ни бегства на мельницу, ни возвращения с нее. Наконец, именно с мельницы начнет свой крупный счет «убыткам» Яков Иванов — гробовщик из «Скрипки Ротшильда».

Перечень «тихих» цитат из Пушкина можно было бы продолжить, но мы ограничимся указанием на незаметность этих реминисценций, на их преимущественно конструктивную роль, способствующую более точному оформлению личной позиции повествователя. Читатели же вполне могли не заметить переключек, ибо в новеллах Чехова речь идет прежде всего и почти исключительно о современности — только в этот актуальный контекст более или менее отчетливо включены авторитетные имена. По нашему мнению, такое использование цитат — как общеизвестных аргументов в беседе с современной писателю аудиторией — специфично для новеллистической конструкции.

«Новелла возникает на идеологическом переломе, — писал Э. А. Шубин, — когда реальность еще не может быть осмыслена под углом зрения новой идеологии и сама идеология еще не определилась достаточно ясно»⁴. В контексте русской литературы XIX в. такими периодами идеологического «безвременья» явились, как известно, 30-е и 80-е годы — именно тогда господствовали «болтливые», оперативные, быстрые «малые формы». Регулярное возрождение жанра новеллы во времена идеологического «разброда», очевидно, свидетельствует о том, что новеллистическая конструкция каким-то образом отвечала глубинному (отнюдь не декларируемому) читательскому спросу. На наш взгляд, в конце века таким требованием времени являлось **ожидание**

единения, ожидание самой возможности коллегияльного поиска ответов на острые вопросы современности.

«Новелла — это рассказанная новость, защита любви к новостям, — писал Н. Я. Берковский. — Она разрушала средневековый консерватизм и воспитывала вкус и волю к обновлению — человека и всего вокруг него лежащего... В новелле существенна была не информация о событиях и происшествиях, а наша пораженность ими... После средневекового традиционализма, после его навыков доверять только установленному, веками сложившемуся... нужны были дерзкие сюжеты новеллы... чтобы пересоздать мир, былые авторитеты которого поникли»⁵. Необходимо добавить, что отмеченная исследователем «дерзость» характерна не столько для самих сюжетов (в новелле нового времени, например у Чехова и Мопассана, происшествий может вообще не быть), сколько для свойственной данному жанру системе восприятия, «нашей пораженности» неким — зачастую общеизвестным — явлением, которое «мы» заметили по подсказке повествователя, а обсудить должны самостоятельно, сразу и по возможности все вместе.

Постоянная для жанра ориентация повествования на медленное и «отвечающее» восприятие определяет и ряд структурных особенностей новеллы: множественность рассказчиков, диалогическую адресованность повествований, разомкнутость финала (несмотря на частое сюжетное завершение рассказываемых историй), а также ситуацию-рамку — «беседу равных». Указанные особенности наиболее отчетливо прослеживаются в образованиях типа «книги новелл»: сам жанр начался с организации дружелюбной и всепонимающей «беседы» («Декамерон»), в явном или редуцированном виде эта ситуация присутствует во всех модификациях жанра (например, она скрыта в «Повестях Белкина», но выступает как один из предметов изображения в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и в «маленькой трилогии»).

Утверждение принципиальной разомкнутости повествования в цикле новелл является своего рода манифестом литературного демократизма: повествователем, т. е. общинтересной личностью, здесь может стать каждый, кому есть что сказать. Точнее, за каждым признается право на рассказ, но степень его значимости (и соответственно меру «интересности» повествователя) определяет заявленная в тексте аудитория и вслед за ней — реальные читатели. При этом от воспринимающих непременно требуется внимание, дру-

желюбие и доверие искренности рассказчика, но отнюдь не обязательное согласие с ним. В определенной мере «беседная» конструкция новеллы может быть рассмотрена как воплощение оптимальных для данного исторического периода позиций личности, осмысливающей мир в коллективе, причем этот оптимум системы общения реализуется не столько внутри сюжетно организованного материала, сколько при обсуждении рассказанной истории, т. е. на уровне собственно повествования.

Прежде чем обратиться к «маленькой трилогии», кратко рассмотрим динамику цикла новелл в «Повестях Белкина». Нас интересуют прежде всего принципы взаимосвязи повествований, принадлежащих разным лицам, а также цель их объединения в «книгу новелл»⁶.

Ситуация «беседы равных» в «Повестях Белкина» редуцирована, но аналитически легко вычленяется. Читателю пушкинских времен эта конструкция была, очевидно, хорошо знакома, и «беседная» атмосфера воспринималась без специальных оговорок. Показательно, например, что О. И. Сенковский, пародируя белкинский цикл в «Потерянной для света повести» (1835), подписывается «А. Белкин» и изображает не названную Пушкиным ситуацию — обед, во время которого была рассказана некая история⁷. Эта читательская реакция очень показательна: слушатель (читатель) подключается к «беседе» и произносит собственный монолог, комментирующий и продолжающий основную интонацию пародируемого (в данном случае) цикла.

Новеллы «Повестей Белкина» связаны инерцией вторичного мотива, энергией подтекста, присутствующими в каждом повествовании возможностями осмысления той или иной истории. Уже в предисловии «От издателя» оговаривается принципиальная неполнота отдельного мнения, уточняется доступность индивидуальной позиции (рассказчика) поправкам и уточнениям. Так, ненародовский помещик — автор биографии Белкина — категорически не понимает «близкого друга», и читателям разрешено считать Ивана Петровича либо офицером околосекабристского толка, либо будущим «тюфяком» и «байбаком». «Эзопов вариант» судьбы Белкина продолжается в «Выстреле» в биографии рассказчика, подполковника И. Л. П., причем принцип «двойного эха» сохраняется и в самом повествовании — рассказчик представляет слушателям две ипостаси романтического героя: демонического страдальца и жизнерадостного жуира.

Однако преимущественное внимание к «сильным» характеристикам невольно низвело на уровень «обстоятельства» героиню — это недопустимое нарушение литературного этикета вызывает отповедь девицы К. И. Т. Рассказчица полемизирует с подполковником, опираясь на авторитет Жуковского (сюжетно «Метель» представляет собой пересказ «Светланы»), но в пылу спора девица К. И. Т. заставила Марью Гавриловну пережить наяву сон Светланы — «приказчик Б. В.» («Гробовщик») восстанавливает ситуацию «страшного сна» и в свою очередь пропускает едва мелькнувшую тему «отец и дочери». Эта «периферийная» для приказчика тема становится сюжетообразующей в повествовании «титularного советника А. Г. Н.» в «Станционном смотрителе».

История Самсона Вырина на долгие годы стала визитной карточкой белкинского цикла; современники и последующие поколения читателей восприняли ее преимущественно как трагедию «маленького человека», оперировали изображенным материалом, не учитывая системы рассказа о нем. С точки зрения структуры повествования «Станционный смотритель» является не трагедией, а пятиактной мелодрамой (возможность пятиактного членения новеллы и ее сценическая ориентация подтверждаются анализом; некоторые моменты отмечены Д. Д. Благим и С. Г. Бочаровым⁸); кроме того, кардинальное идеологическое и психологическое открытие — «маленький человек» в высокой ситуации — было совершено до появления Самсона Вырина, в «Гробовщике». Иными словами, «Станционный смотритель» возникает как реплика в беседе, открытие спровоцировано творческой атмосферой «беседы равных».

Возможность нетрагедийного восприятия «Станционного смотрителя» подтверждается и дальнейшим развитием беседы белкинских рассказчиков. Романтически настроенная девица К. И. Т. обратила внимание на красоту дочери мелкого чиновника (эпиграф к «Барышне-крестьянке» — «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша!») и рассказала о шалости Лизы Муромской, в результате которой была преодолена вражда отцов и получено согласие на соединение любящих сердец, — получился водевиль. Это тем более неожиданно, если учесть, что легкость и улыбка несвойственны именно восторженной барышне, именно она совсем недавно утверждала абсолютную подчиненность человека Року и Стихии. Но аудитория не приняла этой позиции, высмеяла ее — и рассказчица резко изменила тон.

Современный Пушкину читатель хорошо знал, что водили обычно пищу совместно. Этот момент определяет некоторые особенности повествования в «Барышне-крестьянке»: впервые в цикле нарушается и без того прозрачная условность рассказа от имени повествователя («Если б слушался я одной своей охоты» и т. д.), в речи, формально принадлежащей рассказчице, то и дело звучат чужие голоса. Особенно любопытен фрагмент, где девица К. И. Т. рассуждает об уездных барышнях: сказала «особенность характера» — неточно, добавила «самобытность» — пока неологизм, не совсем понятно. Рассказчица запнулась — и слушатели дружно приходят на помощь: «individualité» — бросает А. Г. Н. (как показывает анализ, «титularный советник» хорошо владеет французским и читывал Бальзака); «без которого, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия» — добавляет любитель немецкой литературы (в частности, Гофмана) «приказчик Б. В.». А затем — совсем неожиданная фраза: «Сие да будет сказано не в суд и не в осуждение, однако ж nota postea manet, как пишет один старинный комментатор»⁹. Латинское изречение можно было бы счесть случайностью, если бы не были столь значимы «мелочи» пушкинского текста: в 1834 г., в сборнике «Повести, изданные Александром Пушкиным», к белкинскому циклу присоединится «Пиковая дама», рассказчик которой превосходно знает мировую литературу. Так что не исключено, что нам знакомы инициалы только четырех рассказчиков, а на самом деле в имени Ивана Петровича Белкина гостей побольше.

Так объединяются в «беседе» представители социальной и литературной элиты (офицер и барышня) с представителями «черни» (приказчик и чиновник), которым до сих пор вход в литературу, особенно в качестве повествователей, был воспрещен. Важно отметить, что все участники беседы — «просто читатели» — и строят свои повествования в соответствии с индивидуальным и читательскими пристрастиями: подполковник И. Л. П. опирается на Баратынского и Александра Бестужева (авторы эпиграфов к «Выстрелу»), девица К. И. Т. — на Жуковского и Карамзина, приказчик Б. В. — в основном на Гофмана (попутно отказавшись — «из уважения к истине» — следовать примеру Шекспира и Вальтера Скотта и оговорив некоторые приемы «нынешних романистов», которые он считает возможным использовать), титулярный советник А. Г. Н. — на традицию французской

мелодрамы. В этой атмосфере финальное совместное творение водевиля (который, кстати сказать, начинается с вежливого повторения имени хозяина: в первых же строках «Барышни-крестьянки» появляется Иван Петрович Берестов — звуковая и смысловая переключка с «Иваном Петровичем Белкиным» вряд ли случайна) становится оптимистическим итогом развития беседы, утверждением принципиального равенства ее участников, независимо от их сословной принадлежности.

В контексте современной Пушкину эпохи модель общения, представленная в «Повестях Белкина», являлась конструкцией идеальной — в действительности до такого взаимного уважения было «как до звезды небесной далеко». И тем не менее принцип дружелюбного и коллегиального восприятия, осмысления и обсуждения мира был заявлен сначала Пушкиным, вслед за ним — Гоголем, а вскоре — всеми новеллистами 30-х годов. Так были декларированы творческие возможности «среднего человека», так началось решение одной из важнейших задач реалистической литературы — задачи формирования нового, массового читателя (в отличие от кружкового «дружества поэтов», характерного для предыдущего десятилетия). «Массовость становилась законом бытия культуры, массовость еще урезанная, неполная, но принципиальная», — определял эпоху 30-х годов XIX в. Г. А. Гуковский¹⁰.

Через 50 лет, во времена Чехова, ситуация несколько изменилась. «Средний» человек как основной предмет изображения уже не был новостью; более того, относительно стабилизированное среднебуржуазное общество настойчиво предъявляло свои требования к искусству. Насущной проблемой стало выявление идеологического потенциала массовидной личности, определение ее (личности) этико-эстетических возможностей. Эту задачу пытались разрешить все крупные писатели 80—90-х годов: Короленко стремился определить «значение героя на почве значения массы»; Гаршин настойчиво приводил своих обыкновенных, но мыслящих героев к прозрению; Чехов внимательно вглядывался в «толпу».

«Маленькая трилогия» — единственный у Чехова авторизованный цикл — написана в 1898 г., в канун 100-летия со дня рождения Пушкина, и построена строго по жанровому канону. Беседа повествователей — учителя, ветеринара, помещика — является здесь таким же предметом изображения,

как и сюжетно оформленные истории Беликова, Чимши-Гималайского, Алехина. Трехступенчатая структура авторства заявлена резче, чем в «Повестях Белкина»: рассказчики распоряжаются житейскими историями; слушатели обсуждают предложенный материал, в результате чего рождается слушающее повествование; «автор» изображает самое беседу время от времени расставляя дополнительные ориентиры для реальной аудитории — этими вехами возможного осмысления чаще всего служат описания интерьера и пейзаж. Таким образом, «случаи из жизни» последовательно введены в глубокую перспективу их осмысления, в систему неперменного обсуждения проблем, возникших по ходу конкретного повествования. Сама конструкция цикла «разрешает» разное восприятие: можно сосредоточиться на героях (что преимущественно и делали критики), можно поспорить с рассказчиком, можно, наконец, обратить внимание на тихое вмешательство автора.

Цикл начинается ситуацией минимально регламентированного общения — болтовней охотников на привале: Буркин и Иван Иванович Чимша-Гималайский «рассказывали всякие истории»¹¹. Заходит речь об ограниченности — пока «пространственной»: жена старосты никогда не была вне села, бродит только по ночам. В речи Буркина намечаются варианты рассмотрения этого явления: характерологическое («люди, которые, как рак-отшельник или улитка, стараются уйти в свою скорлупу» — 10, 42) и «естественнонаучное» («Быть может, тут явление атавизма, возвращение к тому времени, когда предок человека не был еще общественным животным и жил одиноко в своей берлоге») — и выбирается первый вариант, более «живой». Отметим, что герой «Человека в футляре» известен собеседнику рассказчика по слухам: «Вы о нем слышали, конечно», — роняет Буркин (10, 43).

Материал повествования учителя может быть воспринят трагедийно, но по форме рассказ в достаточной мере анекдотичен, чему немало способствует абсолютная завершенность, «готовность» (М. М. Бахтин) Беликова; невероятная история, чуть было не происшедшая с ним, лишь подтверждает заданную неизменяемость героя. Но на уровне беседы «футлярность» ставится под вопрос, обретает характер проблемы — Иван Иванович внимательно следит за мельчайшими проявлениями человеческих черт в «идоле» («Шутите!» — восклицает он в ответ на сообщение о едва не состоявшейся женитьбе Беликова; «Вот тут бы и отобрать у него кало-

ши и зонтик» — реакция на ухаживание героя за Варенькой). Более того, реципиент обращает внимание на всеобщность «беликовщины», т. е. трусость и равнодушие.

«Под влиянием таких людей, как Беликов, — говорит Буркин, — в нашем городе стали бояться всего». «Да, — откликается Иван Иванович. — Мыслящие, порядочные, читают и Щедрина, и Тургенева, разных там Боклей и прочее, а вот подчинились же, терпели... То-то вот оно и есть». Так к терпеливым обывателям оказывается отнесенным и Буркин, но он будто не слышал реплики и продолжает: «Беликов жил в том же доме, что и я» (10, 44—45). Это почти незаметное несовпадение этических позиций отзовется в финале новеллы, когда Иван Иванович начнет философствовать, а Буркин лениво ответить «Ну, это вы из другой оперы», хотя повествуя о человеке в футляре, сам то и дело обобщал рассказываемую историю («Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...» — 10, 44).

В финале «Человека в футляре» беседа едва не затухает — Иван Иванович предлагает рассказать «поучительную историю», но Буркин отказывается («пора спать»). И здесь вмешивается «автор»: появляется пейзаж, при виде которого «на душе становится тихо», а в самый момент умолкания беседы слышатся шаги Мавры — напоминание о неисчерпанности затронутого круга проблем. Именно на этом «постороннем» фоне всплывает повышено-эмоциональный монолог Ивана Ивановича и звучит реплика-вывод: «нет, больше так жить невозможно».

«Постороннее» повествование Буркина напомнило слушателю историю, где «футляр» выбран героем по собственной воле. По сравнению с «Человеком в футляре» повествовательное пространство «Крыжовника» заметно сужено: речь идет об одном человеке, об одной судьбе, безотносительно к судьбам окружающих. Но одновременно значительно расширяется «беседа»: к Буркину и Ивану Ивановичу присоединяется Алехин; центральному рассказу предшествует длительная история ее подготовки, погружающая рассказчиков в «просто жизнь» со всем многообразием ее забот, от гигиены и быта до эстетических впечатлений. Плотное обрамление истории Николая Ивановича Чимши-Гималайского «просто жизнью» во многом определяет и реакцию собеседников на рассказ Ивана Ивановича.

Как в «день первый» слушателю оказалось недостаточно

повествования Буркина, так и в «Крыжовнике» Буркина и Алехина «не удовлетворил» проповеднический монолог Ивана Иваныча: «Когда из золотых рам смотрели генералы и дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу-чиновника, который ел крыжовник, было скучно» (10, 64—65). Крайне существенно, что история обесчеловечивания героя не принята аудиторией на фоне «бывшей» культуры, на фоне дворянского гнезда, когда «хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин». Это общее желание воплотит Алехин в своем рассказе в «день третий» — пока же будущий повествователь реагирует не столько на сам рассказ Ивана Иваныча, сколько на общие возможности беседы: «он боялся, как бы гости не стали без него рассказывать что-нибудь интересное... Умно ли, справедливо ли было то, что только что говорил Иван Иваныч, он 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, и он был рад...» (10, 65).

Едва намеченное «косвенное» отношение Алехина к содержанию жизни явится структурообразующим элементом новеллы «О любви» и во многом определит неудачно сложившиеся отношения Алехина и Анны Алексеевны. В «день третий» выяснится, что «футлярность» глубоко укоренилась в людских душах, что труженик Алехин, вертясь «как белка в колесе», успевает и рассуждать («Куда бы я мог увести ее?»), и трусить, и подчиняться «обстоятельствам». В отличие от Беликова и Чимши-Гималайского герой сохраняет «душу живую», но большое чувство действительно «не имеет прямого отношения к его жизни», ибо он сам довольствуется положением, когда любовь всего лишь скрашивает редкие минуты отдыха. Неспособность к решительному действию, самоутешающая рефлексия роднят Алехина с «лишними людьми» — и приходится отметить, что рассказчик оформляет свою исповедь как вариации на темы «Евгения Онегина» в общепринятом представлении о пушкинском романе: «героиня» Татьяна и недостойный ее «лишний человек». Эта модель восприятия пушкинского романа закреплена в сознании читателей не только многочисленными «русскими людьми на rendez—vous», но и оперной трансформацией романа в стихах (напомним, что комплекс «литература+музыка» постоянен в новеллистике Чехова именно как импульс к действию: «Ночь» Пушкина и Рубинштейна в повестях «Три года» и «Ионыч», «Валахская легенда» в «Черном монахе» и др.).

Не исключено, что именно общепринятость культурной ориентации повествования Алехина вызывает — впервые в цикле — согласную реакцию слушателей: Буркин и Иван Иванович в унисон жалеют героя и грустно восхищаются героиней.

Финальная согласованность позиций недавних оппонентов заставляет обратиться к логике развития беседы рассказчиков в «маленькой трилогии», проследить смену «жанровой» (в бытовом смысле) принадлежности повествований.

«Человек в футляре» — рассказ о сослуживце, где подробно изображены толки о герое, его отношения с окружающими, вмешательство посторонних в его жизнь, спровоцированное беликовским вмешательством в жизнь других, — изображена активная «людская молва». Грубо говоря, Буркин **сплетничает**, хотя и неопасно, рассказывает подробности жизни человека, так или иначе знакомого собеседнику. Слушатель увидел в трагикомедии серьезную проблему, укрупнил ее — и рассказал **историю брата**, раскрыл семейную тайну. Алехин, «не вникая» в сам рассказ, все же услышал и поддержал доверительную нотку, прозвучавшую в проповедническом «Крыжовнике», и **исповедался** перед гостями, не заметив, что сообщает подробности интимной жизни женщины, известной, как и ее муж, Буркину и Ивану Ивановичу: «Его вы знаете оба: милейшая личность» (10, 68); «Оба они встречали ее в городе, а Буркин был даже знаком и находил ее красивой» (10, 74). Так в последней новелле цикла отозвалось напоминание о сплетне — но не случайно ни собеседники Алехина, ни читатели Чехова этого не заметили: доверительное дружелюбие беседы исключило самое возможность бульварного восприятия.

Таким образом, беседа чеховских рассказчиков развивается от болтовни к проповеди, от проповеди к исповеди, которая, напоминая об опасности «людской молвы», эту опасность ликвидирует — прежде всего за счет выявления и утверждения принципов культурного восприятия и культурного же общения. При этом, как и в «Повестях Белкина», к созданию культуры оказываются способными «просто люди», люди «как все».

Необходимо отметить, что повествователи в «Повестях Белкина» и «маленькой трилогии» продолжают или опровергают не столько сам «случай из жизни», сколько способ его подачи, тип повествования. А тип повествования — это сам рассказчик, это определенная манера мышления, это мо-

дель существования человека на том или ином этапе развития национальной культуры. «Идеальная» функция «беседы равных» сохраняется у Чехова в неприкосновенности, утверждая принципиальную возможность единения разных людей, коллегиального обсуждения острых проблем современности при обязательном условии достаточно высокого уровня культуры собеседников, независимо от их образовательного ценза. С некоторой долей приблизительности можно, очевидно, утверждать, что новеллистическая беседа есть **идеальная модель коллективного сотворения культуры**.

Представляется показательным, что единственный у Чехова авторизованный цикл новелл появился именно в канун пушкинского юбилея. Принципиально незавершенная, разомнутая конструкция «беседы равных» в «маленькой трилогии» была ориентирована не только непосредственно на современность, но и вводила в систему обсуждения актуальных вопросов память о гармонизирующем феномене национальной культуры, о Пушкине. Рассказчики чеховских новелл лишь упомянули его (например, Иван Иванович в «Крыжовнике» цитирует: «тьмы жалких истин нам дороже нас возвышающий обман») или использовали традиционные формы восприятия его творчества («Евгений Онегин» как ориентир повествования Алехина); эти ссылки, как и другие литературные реминисценции (Щедрин, Тургенев, «разные там Бокли» в «Человеке в футляре», полемика с Толстым в «Крыжовнике» и др.), преимущественно устанавливают возможности взаимопонимания собеседников. «Автор» же возродил каноническую конструкцию «книги новелл», как почти 70 лет назад Пушкин ввел в русскую литературу «дух шутилой повести Боккаччо».

Нельзя сказать, что современники не заметили диалогического заряда повествований «маленькой трилогии», — они вступили в предложенный спор, но, в отличие от участников «беседы», обратились в основном к материалу повествований, к изображенному. Так, А. М. Скабичевский счел связь между чеховскими новеллами «внешней», обусловленной «меланхолическим настроением автора»¹². А. И. Богданович утверждал, что Чехов «не дает ни малейшего утешения, не открывает ни щелочки просвета в этом футляре, который покрывает нашу жизнь»¹³. А. Измайлов писал примерно то же самое: «Всюду за фигурой рассказчика виден субъективист автор, болезненно тонко чувствующий жизненную нескладницу и не имеющий силы не высказаться»¹⁴. Наиболее

напористо выступил Е. А. Ляцкий: «Нет, больше так жить невозможно! — таков рецепт г. Чехова современному читателю. Это он, современный читатель, насмотревшись разных несчастных случаев... и наслушавшись рассказов о душевных и нервных болезнях, поражающих человечество, должен вдруг остановиться и сказать: нет, больше так жить невозможно. И сказав, — или повеситься на первом попавшемся крюке, или обратиться к г. Чехову и спросить: а как жить, уважаемый маэстро? Неизвестно, как бы ответил этому читателю г. Чехов, если бы тот на деле обратился к нему с таким вопросом, но в сочинениях своих он этого ответа не дает...»¹⁵.

Изображенный критиком «современный читатель», которому грозит самоубийство, есть не кто иной, как чеховский же персонаж — Иван Иванович, которому, кстати сказать, и принадлежит фраза, воспринятая критиком как «рецепт». Читатели (слушатели), введенные в новеллистическую структуру «маленькой трилогии», как мы видели, задумываясь над вопросом «как жить?», не ждут ответа и получают его — в виде чужих историй, активизирующих их собственные размышления и помогающих совместно разобраться в «путанице мелочей». По Чехову, подобное недеklarативное утверждение является эффективным средством воздействия на аудиторию.

«За новыми формами в литературе всегда следуют новые формы жизни (предвозвестники), и потому они бывают так противны консервативному человеческому духу», — читаем в записной книжке Чехова (17, 48). Одним из таких «предвозвестников» и явилась завещанная Пушкиным конструкция цикла новелл, выступившая у Чехова как эффективный метод разрушения «консерватизма духа», как форма создания и утверждения принципов культуры — «абсолютнейшей свободы от силы и лжи» — во всех сферах человеческого существования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. Юбилейное изд. М., 1953, т. 54, с. 191.

² Семанова М. Л. Чехов о Пушкине. — В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. М.; Л., 1961.

³ Паперный Э. С. «Леший» и «Русалка». — В кн.: Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М., 1978.

⁴ Шубин Э. А. Жанр рассказа в литературном процессе. — Русская литература, 1965, № 3.

⁵ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 131.

⁶ Подробнее см.: Овчарова П. И. «Повести Белкина» Пушкина как книга новелл. — В кн.: Вопросы биографии и творчества А. С. Пушкина. Калинин, 1979.

⁷ См.: Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973, с. 221.

⁸ Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. М., 1973, т. 2, с. 206—212; Боцаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель»). — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М., 1975, т. 6, с. 148.

¹⁰ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959, с. 10.

¹¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и пис.: В 30-ти т. Соч. М., 1974—1983, т. 10, с. 42 (далее ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы).

¹² Сын отечества, 1898, № 238, 4 сентября.

¹³ Мир божий, 1898, № 10, отд. П.

¹⁴ Биржевые ведомости, 1898, № 234, 28 августа.

¹⁵ Вестник Европы, 1904, № 1, с. 147—148.

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
КАЛИНИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А. С. ПУШКИН
И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сборник научных трудов

Калинин 1983