

*И. Э. Васильева*

Санкт-Петербургский государственный университет

## **К ВОПРОСУ О МАРКЕРАХ ГРАНИЦ ПЕРЕХОДНЫХ ЭПОХ: ЛИРИЧЕСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ В ПРОЗЕ ЧЕХОВА\***

Чехов имеет признанную репутацию знакового писателя переходной эпохи, воплотившего в своем творчестве завершение классической литературы XIX в. и заложившего принципы поэтики XX в. При этом в фокусе научного внимания традиционно находится проблема новаторства писателя, а не начал, представляющих область традиции. В данной статье предпринимается попытка аналитически осмыслить ту сторону чеховской поэтики, которая может быть понята как проявление исторического «мышления формы» (термин А. В. Михайлова). Речь идет о чертах традиции, обусловленных исторической динамикой культуры и находящихся в известном смысле за пределами индивидуального творчества, то есть о явлениях имперсональных, в которых эксплицируются принципы художественного мышления русской классической литературы XIX в. В предшествующую Новому времени культурную эпоху такой формой, объединяющей в себе и принцип, и способ мышления, был топос. Материалом данного исследования стали лирические отступления в русской прозе XIX в., которые по своим конститутивным признакам могут быть соотнесены с топосами. На основе анализа сюжетных характеристик и специфики субъектной организации выделяется аргументативная стратегия лирических отступлений. Показано, что ее «общим местом» является движение между двумя полюсами бытия: земным и надмирным, историческим и вечным — единичным и всеобщим. До Чехова это движение имеет отчетливую иерархическую структуру. В лирических отступлениях чеховской прозы происходит переориентация системы смысловых координат, ценностный статус получает конкретное и ситуативное. Однако сами полюсы мышления (единичное и всеобщее) и его аргументативная схема (движение между полюсами) остаются неизменными. В итоге можно утверждать, что чеховская поэтика обнаруживает пределы смысловой динамики лирических отступлений как устойчивой формы, но много, кроме представленного в них, принципа мышления она не знает. Это отличает Чехова от младших современников и делает его прежде всего писателем классического XIX в. Библиогр. 20 назв.

*Ключевые слова:* русская литература XIX века, лирические отступления, переходная эпоха, топос.

*Irina E. Vasileva*

St Petersburg State University

### **ABOUT THE BOUNDARY MARKERS OF THE TRANSITION PERIODS: LYRICAL DIGRESSIONS IN THE FICTION BY ANTON CHEKHOV**

Anton Chekhov is generally acknowledged as a writer who symbolizes a transition period, marks the end of the Classical Russian literature of the 19<sup>th</sup> century and establishes the

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-18-00527, <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>, в ИРЛИ РАН.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

basics of the poetics of the 20<sup>th</sup> century. Scholars are traditionally focused on Chekhov's innovations but not on the connections with the previous tradition. This contribution makes an attempt to reassess the aspect of Chekhov's poetics which could be called historical "form's thinking" (in Alexander Mikhailov's terminology). I mean the features of tradition which result from historical dynamics of culture and are beyond individual principles of artistic consciousness. In the culture prior to the New Age, *topos* was a form which included both principles and ways of thinking. In this research I analyze lyrical digressions in the Russian fiction of the 19<sup>th</sup> century which correlate with *topoi* on the basis of their constitution. The strategy of lyrical digressions rests on the movement between two poles of the being: historical and eternal, individual and universal, etc. Before Chekhov, this movement was strictly hierarchical. In Chekhov's lyrical digressions one can easily notice a shift of semantic coordinates when the concrete and the situational becomes valuable. However, the poles themselves (individual and universal) and the movement between them remain invariable. It is possible to claim that Chekhov's poetics although discovers the boundaries of semantic dynamics of the lyrical digressions (as a constant form) is not aware of any other principle of thinking. This fact distinguishes Chekhov from his younger contemporaries and makes him the writer of the classical 19<sup>th</sup> century. Refs 20.

*Keywords:* Russian literature of the 19<sup>th</sup> century, lyrical digressions, transition period, *topos*.

Новаторство — самая частая и, казалось бы, несомненно приоритетная характеристика чеховского творчества. Такой взгляд подтверждается и самооценкой писателя: «пути, мною проложенные, будут целы и невредимы»<sup>1</sup> (Письма, т. 3: 39). Создание «новых форм письма» (Л. Н. Толстой) выделяли как главную его заслугу уже современники. Выяснению новаторской специфики чеховской художественной манеры посвящены усилия ученых на протяжении всего XX в., начиная с первых классических работ А. Г. Горнфельда [Горнфельд 1939] и А. Б. Дермана [Дерман 1959]. В итоге предложены убедительные объяснения тех начал чеховской поэтики, которые обусловили природу его новаторства и не утихающий процесс интерпретаций и реинтерпретаций (см.: [Долженков 2010]). Однако ощущения исчерпанности «чеховской загадки» нет. Она не уходит со страниц текущей научной периодики, хотя найти какой-либо текст или аспект поэтики Чехова, оставшийся за пределами внимания исследователей, пожалуй, уже невозможно<sup>2</sup>. Думается, это связано с тем, что Чехов — писатель именно рубежный, не просто *de facto* существующий на границе эпох хронологических, исторических, культурных, литературных, но сутью своего художественного мышления *пограничность* воплощающий. Не случайно характеристики его как последнего писателя XIX в. встречаются столько же часто, как и титулы первого

---

<sup>1</sup> Цитаты из произведений и писем Чехова приводятся по Полному собранию сочинений (Чехов 1974–1983) с указанием названия произведения, тома и страниц, серия писем обозначается буквой «П» после номера тома.

<sup>2</sup> Только за 2021 г. поиск по ключевому слову «Чехов» в Научной электронной библиотеке дает 390 результатов Elibrary: [https://www.elibrary.ru/query\\_results.asp](https://www.elibrary.ru/query_results.asp) (дата обращения: 07.07.2022).

писателя XX столетия<sup>3</sup>. Вместе с тем то, что может быть соотнесено в чеховской поэтике с областью традиции, а не новаторства, гораздо реже становилось предметом аналитической рефлексии.

Разнообразные связи Чехова с литературой XIX в. описаны довольно подробно. Практически для каждой пары «Чехов и классик» (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский и т. п.) есть своя научная библиография, где сопоставительно рассматриваются пересечения и трансформации на различных уровнях как конкретных текстов, так и художественных систем в целом (см.: [Долженков 2010] и др.).

Однако нам, говоря об области традиции, хотелось бы обратиться к той стороне чеховской поэтики, которая обусловлена макропроцессами, исторической динамикой самой литературы, а значит, лежит за пределами интертекстуальных параллелей и авторской стратегии. Иными словами, речь пойдет о началах, опознаваемых в историко-литературной перспективе как надындивидуальные принципы художественного мышления, обуславливающие целостность и единство той или иной формы «культурного космоса» (термин М. Н. Виролайнен, см.: [Виролайнен 2007: 25]). К такого рода началам относится, например, композиция «Героя нашего времени», которую А. В. Михайлов считал воплощением исторического «мышления формы» (см. об этом работу Михайлова «“Герой нашего времени” и историческое мышление формы», в частности: [Михайлов 2000: 292–293]). По Михайлову, композиция лермонтовского романа — это проявление органики художественного мышления культуры, а не область сознательного авторского эксперимента. Для наших размышлений существенно и данное им определение статуса лермонтовского романа как последнего произведения риторической культуры [Михайлов 2000: 293, 310]. Такой текст неизбежно оказывается *пограничным* или, в логике определений В. Н. Топорова, «узловым» [Топоров 1985: 6]. В нем соединяются «старые» и «новые» тенденции. Однако определяет специфику пограничности не просто соседство разнонаправленных начал. То или иное сочетание старого и нового в принципе характерно для любых явлений литературного и — шире — культурного поля: оно может проявляться на разных уровнях одного текста, на межтекстовом уровне, в рамках определенного хронологического периода. Поэтому без преувеличения можно сказать, что «традиции и новаторство» — тема универсальная. Но в пограничном тексте и старое, и новое одновременно выполняют конструктивную смыслообразующую функцию, при этом каждое — следуя своей логике мышления. Энергия смыслообразования формируется не из конфликта или переосмысления новыми элементами прежних, а на своего рода равновесии начал, когда в равной степени продуктивно для смысла и то, что составляет область традиции, и то, что только приходит в культуру.

Подобная постановка проблемы предполагает поиск в чеховской поэтике художественных констант или устойчивых форм, которые можно было бы считать воплощением определенных принципов художественного мышления. Несом-

<sup>3</sup> См., например, материалы издания «А. П. Чехов: pro et contra» (Сухих 2015–2016).

мненно, в истории европейского литературного процесса самым ярким примером устойчивой, исторически сложившейся, имперсональной художественной формы, которая сочетает в себе и принцип, и способ (вплоть до устойчивой словесной формулы) мышления, является топос. Даже для Э. Р. Курциуса, несмотря на его концентрацию на плане выражения, топосы есть в то же время и схемы мышления — «отвлеченные темы, способствующие желаемому развитию или изменению мысли» [Курциус 2021: 157]. В посткурциусианской неориторике свойство топоса представлять именно сам алгоритм мышления играет первостепенную роль по сравнению с устойчивостью словесной формулы. Под топосом понимается «такая схема, которая возникает по ходу аргументации... в процессе достижения автором или героем определенной коммуникативной цели посредством огромного набора приемов» [Махов 2011: 280]. Аргументативная природа топоса определяет его место в композиции произведения: топосы располагаются «на линиях, путях аргументации — в определенных речевых жанрах, имеющих определенные аргументативные стратегии» [Махов 2011: 285].

Хотя Курциус приводил примеры топосов из разных эпох, от Античности до XX в., сегодня очевидно, что топика прежде всего характерна для культуры риторического типа, что позволило Михайлову определить этот период как эпоху «готового слова» [Историческая поэтика 1994: 332]. Новое время ознаменовано переходом к индивидуальной поэтике (см.: [Историческая поэтика 1994: 3–38]). Поскольку для индивидуальной поэтики самобытность, неповторимость становятся ценностно окрашенными характеристиками различных структур художественного поля (сознания персонажа, сюжета повествуемой истории, авторского стиля и т. д.), закономерно, что в процессе этого напряженного поиска новизны идей и форм словесная формула теряет устойчивость и становится зоной различных экспериментов, одной из сфер репрезентации авторского, творческого начала, что и вызывает представление о разрушении традиционной топикой. С точки зрения частоты использования топосов как «готовых слов» культуры это так. Однако их аргументативная природа остается востребованной и Новым временем. Топосы, как и остальной инструментарий литературы, не исчезают бесследно и не просто существуют как «осколки» (выражение А. В. Михайлова) прежних риторических форм, но, пройдя через существенные трансформации, продолжают, как представляется, быть одной из важнейших форм художественного мышления (см.: [Васильева 2018]). Примером тому могут служить лирические отступления.

Первым, хотя и не самым важным основанием того, что лирические отступления могут быть рассмотрены в ряду явлений, соотносимых с топикой, выступает их внежанровая природа. Как и словесные формулы, приводимые Курциусом, фрагменты текста, наделяемые статусом лирических отступлений, присутствуют и в романе в стихах («Евгений Онегин»), и в разных прозаических жанрах — романе, повести, рассказе, очерке и т. д. Широта использования данного понятия может быть прямо противопоставлена его четкости. С одной стороны, набор дифференциальных признаков включает в себя достаточно мно-

го параметров — характерный мотивно-тематический комплекс (природа, воспоминание, рефлексия), особенности стиля (подчеркнутая риторичность, ритмизованный синтаксис), специфика речевой и субъектной организации (принадлежность конкретному субъекту речи и сознания), особенности установки на восприятие (эмоциональность). Вместе с тем границы всех этих параметров довольно расплывчаты, степень их выраженности тоже может существенно варьироваться, что делает размытыми и границы самого явления.

Пожалуй, наиболее строгим признаком лирического отступления выступает его функциональная направленность. Лирические отступления относятся к «внесюжетным элементам» (Роднянская 1967: 214), служат для «комментирования и оценки» (Роднянская 2001), они «прорывают» плоскость изображаемого и вводят читателя в мир авторского идеала» (Роднянская 1967: 214–215). Как указывает И. Б. Роднянская, эталоном следует считать лирические отступления в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина. В качестве других образцов она приводит «экспрессивную прозаическую речь» Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова (Роднянская 2001). В вышеназванных примерах (Пушкин, Гоголь), безусловно создающих и определяющих традицию, именно при переходе к лирическим отступлениям у повествующего сознания возникает ореол «возвышенного» и происходит экспликация статуса «божественного всеведения». Это не раз подчеркивали исследователи: можно, например, вспомнить классические работы Ю. М. Лотмана о двойственности образа автора в «Евгении Онегине» и в «Мертвых душах» [Лотман 1988: 30–107, 251–293]. Субъект говорения демонстрирует способность переключения с обычной, человеческой перспективы знания и видения к точке зрения «птичьего полета» (термин Б. А. Успенского), но не только в пространственно-временной, но и в смысловой перспективе. Так построено знаменитое гоголевское отступление о «птице-тройке». Аналогичную структуру имеют и пушкинские строки из XXXVIII строфы второй главы «Евгения Онегина»: «Увы! На жизненных браздах...» (Пушкин 1937: 48). Изменение масштаба, мысленное воспарение над обычным ходом вещей открывает возможность иного ценностного отношения, казалось бы, к самым непреодолимым конфликтам бытия — к неизбежной конечности земного пути. В свете этого нового горизонта сознания даже смерть может быть гармонизирована: «И наши внуки в добрый час / Из мира вытеснят и нас!» (Пушкин 1937: 48). Ситуация осложняется, если обратиться к примерам с другой нарративной структурой — диегетическому или перволичному повествованию. В этих случаях никакого изначального, структурно обусловленного ценностного доминирования повествующего сознания над повествуемым миром нет. Однако вся конструкция лирического отступления остается неизменной, а предлагаемая в нем ценностная позиция — не требующей аргументов и каких-либо обоснований. Примерами тому служат лирические отступления в лермонтовской и тургеневской прозе. В результате лирические отступления демонстрируют свою независимость не только от жанра, но и от типа повествователя. Они существуют внутри текста как особая, «готовая» структура или своего рода «общее место», что позволяет сопоставить их с топосом.

Казалось бы, на этом сходство и заканчивается, поскольку, в отличие от топосов, лирические отступления не обладают устойчивой, узнаваемой словесной формой. Возможность объединения их в макрогруппы по «вечным» темам принципиально не меняет ситуацию. Важнее другое. Лирические отступления отличает определенное единство внутреннего сюжета. Именно сюжет предстает как узнаваемая, общая часть или, иными словами, содержательная константа данной конструкции. В качестве такого общего сюжета выступает определенная стратегия мышления. В ее основе лежит принцип, согласно которому единичное и временное может обрести ценность через соотнесение со всеобщим или в перспективе всеобщего. Поэтому лирические отступления всякий раз, несмотря на разнообразие конкретной тематики и вариативность мотивных рядов, разворачивают перед читателем один и тот же сюжет: включение конкретного и частного в общий строй бытия и тем самым преобразование его (вплоть до буквальной трансформации визуального образа, — как в «птице-тройке»).

Достоверность подобного смыслового движения особым способом мотивирована. Во-первых, важную роль играет риторическое оформление текста. Оно выполняет роль знака, репрезентирующего особую логику, связанную прежде всего со сферой поэтического (в широком смысле). Наиболее ярко эта логика эксплицирована в структуре метафоры, где новое видение и новое понимание, иначе — движение смысла — строится на неожиданном, иногда даже парадоксальном сближении различных предметов, понятий и т. п. (см.: [Теория метафоры 1990]). В структуре лирического отступления ключевые метафоры нередко перерастают в символ, маркируя собой восходящую ценностную линию в разворачивании основного сюжета — как внутреннего, собственного сюжета данного фрагмента, так и сюжета произведения в целом. Таковы мотив «веселья» в лирических отступлениях «Героя нашего времени» или метафоризация цветка гераниума в эпилоге тургеневской «Аси» (подробнее об этом см.: [Маркович 2008: 220–222, 272–274]). В результате энергия преобразования захватывает не только изображаемое, но и субъекта сознания, обнаруживая его возвышенную ипостась, в пределе — божественную природу. Этот высший уровень инобытия субъекта сознания лирического отступления далеко не всегда проговаривается, но он подразумевается всем строем поэтической культуры, для которой поэтическое и божественное — понятия непременно соприкасающиеся<sup>4</sup>. Такое представление манифестировано и ключевыми поэтическими текстами («Пророк» А. С. Пушкина), и, повторим, общей логикой поэтической культуры, где поэтическое открытие мира всегда сродни божественному откровению. Возникая на протяжении XIX в. в прозе всех значимых авторов в одной и той же функции и структурном варианте, лирические отступления формируют особое пространство, где историческое и надисторическое соединяются, не отменяя друг друга, снова и снова подчеркивая напряжение между двумя полюсами человеческой

---

<sup>4</sup> О традиции восприятия поэзии как божественного откровения см.: [Историческая поэтика 1994: 105–125].

природы (ср. державинскую формулу «Я царь — я раб — я червь — я бог!» (Державин 1957: 116)).

Насыщенность тропами в сочетании с ритмизованным синтаксисом формируют в лирическом отступлении особый, опирающийся на поэтическую культуру в целом, тип аргумента, построенного не на убеждении, но на безусловномприятии предлагаемой картины мира. Она, говоря словами Ю. И. Левина, должна быть «присвоена» адресатом [Левин 1998: 465–466]. Несомненно, суггестивный потенциал риторики текста тоже играет свою роль в общей стратегии. Но важнее, думается, воспитанная всей поэтической традицией *готовность* адресата к такого типа аргументу.

Во-вторых, важную роль в формировании стратегии аргументации лирических отступлений сыграло осуществленное расширение предметной сферы поэтического в русской лирике первой трети XIX в. Лирика этого периода вместе с пушкинским романом показали читателю, что источником поэзии может быть все что угодно. В итоге предметная сфера образа, сохраняя всю точность и конкретность, выступала вместе с тем как опорная, исходная точка поэтического мышления, отталкиваясь от которой поэтическое сознание могло возвыситься над изображаемым, мысля о себе и о мире. Как следствие, поэтическое перестало быть качеством обособленной, выделенной части мироздания, но, обретая способность представлять и сферу быта, и ипостаси бытия, стало прежде всего стратегией мышления.

Итак, содержательную константу лирического отступления можно определить как экспликацию особой логики, логики поэтического, которая представлена как сюжет переключения с единичного на всеобщее, сюжет, демонстрирующий способность возвыситься над изображаемым (ср.: Роднянская 1967: 214)), перейти от обычной точки зрения — к надмирной. Работающая не только на образно-смысловую план, но и на суггестивный эффект риторическая насыщенность формы придает внутреннему сюжету лирического отступления эмоциональную напряженность. Переключение на ценностно возвышенную смысловую позицию дополняется концентрацией эмоционально-чувственного ее переживания, что создает условия для катарсического эффекта, не ограниченного пределами самого отступления, но простирающегося на все пространство произведения. Благодаря этому русская классическая проза получает особое, лирико-символическое звучание [Маркович 2008: 234], а герой оказывается «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» [Бахтин 1975: 479]. Здесь, как и в других известных определениях М. М. Бахтина, найденная словесная формула и описываемое ею явление обнаруживают более универсальный характер, чем границы романного жанра<sup>5</sup>. В итоге можно говорить не о внесюжетном ха-

<sup>5</sup> Ср. вывод М. Н. Виролайнена о жанровой природе лирике Золотого века: «Это не только не смешение жанров, но и не жанровый синтез — скорее здесь уместно говорить о том самом полифоническом звучании, которое Бахтин напрасно считал исключительным свойством романа» [Виролайнен 2021: 26].

рактуре лирических отступлений, а, напротив, об их насыщенной сюжетности, реализующийся в двойной перспективе: и в пространстве собственно базовой конструкции конкретного текстового фрагмента, и в пространстве произведения в целом. Эта двойная перспектива — еще одна черта сближения лирических отступлений с топосами. И здесь, и там присутствует узнаваемая аргументативная схема («схема мысли»), которая связывает различные тексты в единый текст культуры. В целом все вышесказанное позволяет говорить о лирическом отступлении именно как об исторически сложившейся форме, репрезентирующей узнаваемые принцип и способы мышления, характеризующие картину мира русской классической литературы.

Репутация Чехова как писателя, завершающего эпоху Золотого века русской литературы, предполагает, что поэтика и проблематика лирических отступлений важны для его творчества. Еще современники отмечали в чеховской прозе характерные для этой формы черты: музыкальность, тонкий лиризм и т. д. Так, Д. С. Мережковский в своей программной работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» писал, что проза Чехова напоминает стихи, и даже называл его импрессионистом (Мережковский 1893: 82, 84).

Начиная с середины 1880-х годов, отмеченных переходом Чехова к «серьезной» прозе, в его произведениях постоянно возникают поэтически окрашенные фрагменты, которые могут быть отнесены к лирическим отступлениям. Однако в дочеховской прозе лирические отступления не имеют буквальных точек пересечения (ни эмоциональных, ни событийных) с основным повествуемым сюжетным действием и потому не могут быть им «проверены» или как-либо иначе с ним причинно-следственно соотнесены. Это именно иная оптика, иное чувствование, иное говорение, лишь опосредованно сопоставимое с изображаемым миром. Даже в случае перволичного повествования, когда субъект лирического отступления и субъект повествуемой истории совпадают, мы всякий раз встречаем так или иначе мотивированную конструкцию субъектного раздвоения (например, подключение другого временного плана и т. п.), в результате которого субъект лирического отступления оказывается не равен субъекту основного действия. Невозможность снижения достигнутой эмоциональной и смысловой позиции нередко поддерживается особым композиционным положением фрагмента — в финале произведения или его части («птица-тройка» в финале I тома «Мертвых душ», финал тургеневской «Аси» и т. д.).

Еще Роднянская отмечала особый по отношению к традиции характер лирических отступлений у Чехова: у него «лирическое излияние не выносится за пределы сюжета или действия, а как бы сливается с размышлениями персонажа или с описанием, создавая определенное двухголосие» (Роднянская 1967: 215). Специфика этого феномена, построенная на создании Чеховым особой повествовательной манеры, детально изучалась, начиная с основополагающей работы А. П. Чудакова [Чудаков 1971], и к настоящему моменту природа его ясна. Действительно, в отличие от предшествующих образцов, чеховские лирические отступления нельзя называть «прорывом» повествуемой истории и выходом за

ее пределы. Любой такой выход в сферу иного (по отношению к обыденному или привычному) опыта непременно имеет «обратное движение». Пережитое чувство, эмоциональное состояние, точка зрения, эксплицированные в лирическом отступлении, на следующем этапе повествуемой истории так или иначе отвергаются. Можно вспомнить слова художника из «Дома с мезонином» после расставания с Женей: «Трезвое, будничное настроение овладело мной, и мне стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых, и по-прежнему стало скучно жить» (т. 9: 190–191) или рациональное объяснение «песни травы» в «Степи»:

Отсюда он поглядел во все стороны и нашел того, кто пел. Около крайней избы поселка стояла баба в короткой исподнице, длинноногая и голенастая, как цапля, и что-то просеивала; из-под ее решета вниз по бугру лениво шла белая пыль. Теперь было очевидно, что пела она (т. 7: 24).

Принцип «обратного движения» служит одним из общепризнанных доказательств проблематизации события в мире Чехова (см.: [Шмид 1998: 263–277] и др.).

Однако более существенными представляются изменения, произошедшие в композиционной структуре лирического фрагмента. Характерное для лирических отступлений мысленное воспарение, обеспеченное спецификой их внутреннего сюжета и преобразованием субъекта сознания, в чеховских текстах становится не вполне очевидным. Обусловленная персональным повествованием слиянность голосов нарратора и персонажа в то же время не означает отождествления их как субъектов сознания. Напротив, невозможность однозначной идентификации принадлежности слова только подчеркивает различие субъектов, а не снимает или нивелирует его. Чеховская повествовательная структура подразумевает постоянное присутствие дистанции между различными субъектами сознания и картинами мира, им свойственными. Тем самым детерминированный персональным повествовательным стилем дуализм субъектов сознаний не позволяет возникнуть специфическому лирическому монологу, когда не только слово, но и чувства, мысли, горизонт мироосмысления — все сознание целиком должно быть присвоено для полноты осуществления лирического события (о полноте присвоения см.: [Левин 1998: 466]). Чеховский же текст всегда оставляет вариант трактовки, когда поэтическая риторика и репрезентируемый ею горизонт осмысления остаются только в зоне одного из субъектов и не могут вполне представлять от лица другого. Значит, не может в полной мере осуществиться и главный сюжет лирического отступления — сюжет слияния единичного со всеобщим, выход к надмирности, который предполагает, в частности, преодоление границ любых различий. Так, в знаменитом фрагменте из «Дамы с собачкой» слова о всех и вся объемлющем постоянстве равнодушной природы включены в контекст эмоционального состояния и мыслей Гурова. Рамочная конструкция способствует тому, чтобы и находящееся внутри нее безличное слово было присвоено персонажу. Однако такая интеграция может быть осуществлена только читателем, а не самим героем. Его мысли, переданные в той

же стилистической тональности, не опровергают заданную безличной конструкцией тему, но и не включаются в нее, а развивают свою — о красоте мира и несовершенстве человека.

В Ореанде сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства. Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, всё прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве (т. 10: 133–134).

Переключка между темами очевидна, но она только подчеркивает эмоциональное и смысловое двуголосие фрагмента. Структурно это напоминает жанровую полифонию, продемонстрированную М. Н. Виролайнен на примере лирики Золотого века [Виролайнен 2021].

Итак, в композиции лирического отступления два полюса, репрезентированных в сознании субъектов двух типов, сохраняются. Но если в дочеховской традиции эти сознания-полюсы иерархически соотносены (условно как обычное и высокое), что и обеспечивало движение «воспарения», то чеховский вариант концентрируется не на иерархии, а на инаковости, отдельности. Казалось бы, это должно привести к разрушению содержательной константы лирического отступления, поскольку статусное различие как раз и открывало возможность возвыситься над изображаемым и осуществить сюжет преображения. Без этой конструктивной основы риторический план лирического отступления грозит обернуться чисто инерционным словесным жестом. Такую опасность шаблонизации и разрушения ставшей уже привычной стратегии мышления остро ощущают чеховские герои:

Надо быть очень наивным, чтобы верить и придавать решающее значение человеческой речи и логике. <...> Словами можно доказать и опровергнуть всё, что угодно, и скоро люди усовершенствуют технику языка до такой степени, что будут доказывать математически верно, что дважды два — семь («Огни», т. 7: 137–138).

Такие примеры свидетельствуют о достижении лирическим отступлением как формой исторического предела своего существования, подчеркивают пограничный этап ее жизненного цикла.

В то же время в чеховском мире причастность поэтической аргументативной логике характеризует самых разных персонажей. В той или иной степени ее способны демонстрировать герои разного возраста, профессий, социальных статусов, жизненных стремлений и т. д.<sup>6</sup> — даже тогда, когда риторической компетенции персонажа явно недостает для экспликации данной логики (см. реакцию Лукерьи и Василисы на рассказ студентом истории об отречении Петра («Студент», т. 8: 307–308); или письмо Василисы и реакцию на него Ефимьи («На святках», т. 10: 181–185)). Прозрение, открытие, воспарение перестает быть исключительным, доступным только для наделенного особыми полномочиями сознания повествователя, но изображается как повседневное, а потому неизбежно преходящее, но вновь и вновь возникающее явление. Следствием многократных повторов становится трансформация целевого вектора основной аргументативной стратегии: если раньше она обеспечивала специфическую надмирность репрезентируемого ею сознания, то теперь предел ее может мыслиться как всемирность. Прозрение или открытие предстает в качестве органического свойства земной жизни, а не только как знак сферы высшего бытия, обнаруживая в самом себе, а не в своей формально-словесной оболочке начала «общего места» и жизни, и культуры.

Вместе с тем расширение и демократизация субъектной сферы лирических отступлений очерчивают также границы основополагающего для них принципа и способов мышления. Став массовым явлением, прозрение неизбежно приближается к утрате своей содержательной полноты. Дело даже не в масштабе самого открытия, а в том, что, многократно повторяясь, оно теряет качество новизны и исключительности, то есть собственно качество открытия, становится ожидаемым, демонстрируя тем самым неизбежность превращения в шаблон или клише (ср. анализ В. М. Марковичем «Учителя словесности»: [Маркович 1997: 104–107]). Эта перспективная угроза, как и способность представлять «общее место», вновь актуализируют важное для выяснения природы лирических отступлений сходство с топосом.

С другой стороны, демократизация субъекта лирических отступлений и обусловленность прозрения ходом событий открывают возможность нового понимания исключительности. В дочеховской традиции этим качеством был наделен сам процесс возвышения над изображаемым. Он требовал, как было сказано, и особого субъекта сознания, и особой, маркированной погруженностью в сферу эстетического, ситуации. В чеховской прозе ситуация, как и субъект, не имеет определяющего значения. Указания на ее особый характер могут наличествовать (курсив в цитатах наш): «Я уже начинаю забывать про дом с мезонином, и лишь изредка, когда пишу или читаю, вдруг ни с того, ни с сего припомнится мне...» («Дом с мезонином, т. 9: 191)); а могут подвергаться сомнению самим персона-

---

<sup>6</sup> Ср.: «Нет профессии, нет сословия, нет уголка русской жизни, в которые бы не заглянул Чехов. <...> Почтовый чиновник, уездный фельдшер, дьячок были ему так же нужны, как инженер, профессор или художник» [Эйхенбаум 1969: 360].

жем: «Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет *трогательно* рассказывать...» («Студент», т. 8: 309). Важнее не ее типологические характеристики, а ее единичность, невоспроизводимость. Пережитое состояние и связанное с ним представление могут быть лишь иллюзией откровения, но зато и конкретный момент времени, и эта эмоция, и это видение предельно неповторимы. В исключительной конкретности, а не в масштабе или надежности открытия заключена его ценность. Это уникальность в перспективе конкретности, уникальность единичного, но это именно уникальность, а значит, все, что ею означено, может быть соотносено с категорией божественного по своей изначальной природе чуда.

Иными словами, базовая аргументативная схема мышления и основанный на ней сюжет лирических отступлений в прозе Чехова сохраняется, но встраивается в по-иному сориентированную систему координат. Движение от единичного ко всеобщему осуществляется не по вертикали, а по горизонтали, ценностный центр переносится на единичное, неповторимое. С этой точки зрения, споры о глубине пережитого персонажами рассказа «Студент» прозрения не имеют смысла. Каким бы ни был итог, он не отменяет исключительности прожитого героями мгновения. Иными словами, ценность единичного в чеховском мире определяется не своей связью со всеобщим, как было ранее, не возможностью интеграции с ним, но собственно собой, своим горизонтом неповторимости. Вместе с тем важность категории «всеобщее» сохраняется. Она — один из полюсов, задающих систему координат, в которой происходит разворачивание процесса мышления о человеке и мире. Переосмысление категории «всеобщее», но не отказ от нее еще раз подтверждает, что лирические отступления Чехова предстают как форма, обнаружившая и осознавшая свои пределы.

Перенос ценностного центра на единичное имел еще одно важное следствие. Он обострял востребованность нового языка осмысления и экспликации ценности уникального. В дочеховской традиции, построенной на представлении о ценности единичного только в перспективе всеобщего, был важен весь инструментарий, позволяющий абстрагировать чувство, ситуацию от конкретных обстоятельств. В чеховском мире сложившаяся риторическая практика осознается уже часто как искусственная, как клише, препятствующее движению смысла. Недоверие к словам и «муки слова» — сквозная чеховская тема. Тем не менее иной смысловой конструкции, иной системы координат, кроме «единичное — всеобщее» чеховский мир не знает. Виртуозное владение этой системой сочетается с ощущением исчерпанности возможностей ее смыслообразования, что, не исключено, служит одним из слагаемых высокого, трагического по своему накалу напряжения в фабульно спокойном чеховском мире. Снято это напряжение может быть только выходом за пределы сложившейся аргументативной логики соотношения единичного и всеобщего, то есть созданием новой формы и новых, ему соответствующих принципов и способов мышления. Примером такой поэтики, которая строится не на соотношенности единичного и всеобщего, но на интеграции всеобщего во внутренний космос единичного, станет, как представ-

ляется, проза младшего современника Чехова, писателя, ему близкого, но в основе своего художественного мышления уже иного — И. А. Бунина.

### Источники

- А. П. Чехов: pro et contra: антология: в 3 т. / сост., ред. И. Н. Сухих. 2-е изд. СПб.: Центр содействия образованию; Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2015–2016.
- Державин Г. Р.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957.
- Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб.: Тип.-лит. Б. М. Вольфа, 1893.
- Пушкин А. С.* Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. 6: Евгений Онегин / ред. Б. В. Томашевский. Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1937. С. 5–208.
- Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

### Энциклопедии

- Роднянская И. Б.* Лирическое отступление // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 4: Лакшин — Мураново. 1967. С. 214–215.
- Роднянская И. Б.* Лирическое отступление // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 452.

### Литература

- Арутюнова Н. Д., Журиная М. А. (ред.). Теория метафоры / пер. с англ., фр., нем., исп., польск.; вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой. М.: Прогресс, 1990.
- Бахтин М. М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 447–483.
- Васильева И. Э.* Топос в культуре Нового времени: к постановке проблемы // Мир русского слова. 2018. № 4. С. 70–78. <https://doi.org/10.24411/1811-1629-2018-14070>
- Виролайнен М. Н.* Исторические метаморфозы русской словесности. СПб.: Амфора, 2007.
- Виролайнен М. Н.* О жанровой природе лирики Золотого века // Русская литература. 2021. № 4. С. 7–26. <https://doi.org/10.31860/0131-6095-2021-4-7-26>
- Горнфельд А. Г.* Чеховские финалы // Красная новь. 1939. № 8–9. С. 286–300.
- Гринцер П. А.* (ред.). Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994.
- Дерман А. Б.* О мастерстве Чехова. М.: Советский писатель, 1959.
- Долженков П. Н.* Библиография работ об А. П. Чехове на русском и иностранных языках за 1961–2005 гг. М.: Изд-во Московского ун-та, 2010.
- Курицус Э. Р.* Европейская литература и латинское Средневековье: в 2 т. / пер., коммент. Д. С. Колчигина. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2021.
- Левин Ю. И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 464–482.
- Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988.

- Маркович В. М. Пушкин, Чехов и судьба «лелющей душу гуманности» // Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1997. С. 95–115.
- Маркович В. М. Избранные работы. СПб.: Ломоносовъ, 2008.
- Махов А. Е. «Историческая топики»: раздел риторики или область компаративистики? // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 275–289.
- Михайлов А. В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // Михайлов А. В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 291–310.
- Топоров В. Н. К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Тезисы науч. конф. / отв. ред. В. Невердина. Таллин: Таллинский пед. ин-т, 1985. С. 4–10.
- Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
- Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. 2-е изд, испр., расш. СПб.: Инапресс, 1998.
- Эйхенбаум Б. М. О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе. Л.: Художественная литература, 1969. С. 357–370.

## References

- Arutiunova N. D., Zhurinskaya M. A. (eds, comp.). *Theory of metaphore*. Moscow, Progress Publ., 1990. (In Russian)
- Bakhtin M. M. Epos and novel (On the methodology of novel studies). Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975, pp. 447–483. (In Russian)
- Chudakov A. P. *Chekhov's poetics*. Moscow, Nauka Publ., 1971. (In Russian)
- Curtius E. R. *European literature and the Latin Middle Ages*: in 2 vols, transl. and comment. by D. S. Kolchigin. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2021. (Rus. ed.)
- Derman A. B. *On the Chekhov's mastership*. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1959. (In Russian)
- Dolzhenkov P. N. *Bibliography of the publications about Anton Chekhov in Russian and foreign languages from 1961 till 2005*. Moscow, Moscow University Press, 2010. (In Russian)
- Eikhenbaum B. M. About Chekhov. Eikhenbaum B. *O proze*. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1969, pp. 357–370. (In Russian)
- Grintser P. A. (ed.). *Historical poetics. Literary epochs and types of artistic consciousness*. Moscow, Nasledie Publ., 1994. (In Russian)
- Gornfel'd A. G. Chekhov's finals. *Krasnaia nov'*, 1939, iss. 8–9, pp. 286–300. (In Russian)
- Levin Iu. I. Lyrics from the communicative point of view. Levin Iu. I. *Izbrannye trudy: Poetika. Semiotika*. Moscow, Iazyki russkoy kul'tury Publ., 1998, pp. 464–482. (In Russian)
- Lotman Iu. M. *Studies in the poetic word: Pushkin, Lermontov, Gogol*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1988. (In Russian)
- Markovich V. M. Pushkin, Chekhov and the destiny of “the soul enjoying humanity”. Markovich V. M. *Pushkin i Lermontov v istorii russkoi literatury*. St Petersburg, St Petersburg University Press, 1997, pp. 95–115. (In Russian)
- Markovich V. M. *Selected works*. St Petersburg, Lomonosov Publ., 2008. (In Russian)
- Makhov A. E. Historical topics: a part of rhetorics or comparativistics' domain? *Voprosy literatury*, 2011, iss. 4, pp. 275–289. (In Russian)
- Mikhailov A. V. “Heroes of our epoch” and historical thinking of form. Mikhailov A. V. *Obratnyi perevod*. Moscow, Iazyki russkoy kul'tury Publ., 2000, pp. 291–310. (In Russian)

- Toporov V.N. About the cycles in the history of Russian literature. Neverdinova V. (ed.). *Literaturnyi protsess i razvitie russkoi kul'tury XVIII–XX vv.* Abstracts of the conference. Tallin, Tallinskiy pedagogicheskiy institut Publ., 1985, pp. 4–10. (In Russian)
- Schmid W. *Prose as poetry: Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, Avant-Garde.* 2<sup>nd</sup> ed., corr., compl. St Petersburg, Inapress Publ., 1998. (In Russian)
- Vasil'eva I. E. Topos in Modern (Post-Rhetorical) Culture: a problem statement. *Mir russkogo slova*, 2018, iss. 4, pp. 70–78. <https://doi.org/10.24411/1811-1629-2018-14070> (In Russian)
- Virolainen M. N. *Historical metamorphoses of Russian literature.* St Petersburg, Amfora Publ., 2007. (In Russian)
- Virolainen M. N. On the genres of the Golden Age lyrical poetry. *Russkaya literatura*, 2021, iss. 4, pp. 7–26. <https://doi.org/10.31860/0131-6095-2021-4-7-26> (In Russian)

---

### Сведения об авторе

Васильева Ирина Эдуардовна  
Кандидат филологических наук, доцент  
Санкт-Петербургский государственный университет  
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
E-mail: i.vasileva@spbu.ru

Vasileva Irina  
PhD, Associate Professor  
St Petersburg University  
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation  
E-mail: i.vasileva@spbu.ru  
SPIN-код: 4598-5400  
Author ID для РИНЦ: 75744  
Researcher ID: C-4323-2014  
Scopus Author ID: 57219312548  
ORCID: 0000-0003-4732-665X